



Bachelorarbeit

Die Funktionalität der Hybridform „Mockumentary“

-

Eine Analyse am Beispiel der TV-Serie „Stromberg“

Herr

Wolfgang Rheindt

Fakultät: Medien

Bachelorarbeit

Die Funktionalität der Hybridform „Mockumentary“

Eine Analyse am Beispiel der TV-Serie „Stromberg“

Autor:
Herr Wolfgang Rheindt

Studiengang:
Medienmanagement

Seminargruppe:
MM08w2-B

Erstprüfer:
Prof. Peter Gottschalk

Zweitprüferin:
M.Sc. Rika Fleck

Einreichung: Mittweida, den 16. September 2011

Faculty of Media

BACHELOR THESIS

The functionality of the hybridform „mockumentary“

A study using the example of the television series „Stromberg“

author:

Mr. Wolfgang Rheindt

course of studies:

Media Management

seminar group:

MM08w2-B

first examiner:

Prof. Peter Gottschalk

second examiner:

M.Sc. Rika Fleck

submission: Mittweida, 16th of September 2011

Bibliografische Angaben

Rheindt, Wolfgang:

Die Funktionalität der Hybridform „Mockumentary“ - Eine Analyse am Beispiel der TV-Serie „Stromberg“

The functionality of the hybridform „mockumentary“ – A study using the example of the television series „Stromberg“

64 Seiten, Hochschule Mittweida, University of Applied Sciences, Fakultät Medien, Bachelorarbeit, 2011

Abstract

Heutzutage findet man in der Fernsehlandschaft immer mehr Formate, die sich selbst als „Dokumentation“ bezeichnen. Doch die meisten erwecken nur den Anschein dokumentarisch zu sein. Zu diesen gehört auch die „Mockumentary“. In der vorliegenden Arbeit wird diese Sonderform nach ihren Merkmalen, ihrer Erzählweise und ihrer Funktion hin untersucht. Dabei wird als Beispiel die deutsche Fernsehserie „Stromberg“ herangezogen. An ihr wird die Aussageabsicht, die mit „Mockumentaries“ erzielt werden kann, genauer beleuchtet.

I. Inhaltsverzeichnis

I. Inhaltsverzeichnis	VII
II. Abbildungsverzeichnis	IX
1. Einleitung	10
2. Methodenbeschreibung	11
3. „Mockumentary“ als Sonderform des Dokumentarfilms	12
3.1. Allgemeine Grundlagen.....	12
3.1.1. Der dokumentarische Film als Archetyp der „Mockumentary“	12
3.1.2. „Mockumentary“ – Ein Definitionsversuch.....	18
3.2. Überblick zu dem Genre „Mockumentary“	22
3.2.1. Abgrenzungen zu verwandten Genres.....	22
3.2.2. Übernahme von dokumentationsspezifischen Gestaltungsmitteln..	24
3.2.3. Die Funktionalität und Narration in der „Mockumentary“	28
4. Die TV-Serie „Stromberg“	34
4.1. Allgemeines zur Serie.....	34
4.1.1. Inhaltlicher Überblick	34
4.1.2. Entwicklung auf dem deutschen Fernsehmarkt.....	35
4.1.3. Charaktere.....	37
4.2. Handlungsrahmen der einzelnen Staffeln.....	41
4.2.1. Staffel 1.....	41
4.2.2. Staffel 2.....	42
4.2.3. Staffel 3.....	43
4.2.4. Staffel 4.....	44
4.3. Einfluss des britischen Originals.....	46
4.4. Gründe und Möglichkeiten des Medium Fernsehen bei „Stromberg“ ..49	

5. Funktionalitätsanalyse der „Mockumentary“ in der Serie „Stromberg“	53
5.1. Der Büroalltag als Rahmensituation.....	53
5.1.1. Identifikationsmöglichkeiten des Zuschauers.....	54
5.1.2. Die Übertreibung und daraus resultierende Möglichkeiten	56
5.2. „Mockumentary“ als humoristischer Motor.....	59
5.2.1. Beobachtung und Interaktion des Kamerateams.....	60
5.2.2. Bildsprache und Komposition.....	64
5.2.3. Das Interview - Ein dokumentarisches Alibi.....	68
 6. Schlussbetrachtung und Fazit.....	 71
 III. Quellenverzeichnis.....	 X
1. Literaturverzeichnis.....	XI
2. Internetquellenverzeichnis.....	XII
3. Serienverzeichnis.....	XIII
 IV. Gleichheitsgrundsatz und Eigenständigkeitserklärung.....	 XIV

II. Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Der Spannungsbogen.....	32
Abbildung 2: Stromberg und Serienlogo.....	34
Abbildung 3: Berthold wird oft Opfer von Ulfs Streichen.....	38
Abbildung 4: Bernd Stromberg von „Stromberg“.....	47
Abbildung 5: David Brent von „The Office“.....	47
Abbildung 6: Vordergründe gestalten oftmals die Bilder bei „Stromberg“.....	60
Abbildung 7: Ulf und Tanja fühlen sich unbeobachtet	60
Abbildung 8: Erika auf der Suche nach etwas Essbarem	61
Abbildung 9: Stromberg wird von der Kamera ertappt.....	62
Abbildung 10: „Ernie“ gibt sich vor der Kamera „cool“.....	62
Abbildung 11: Der Vorgesetzte Strombergs bittet das Team Aufnahmen zu beenden.	63
Abbildung 12: Die Kamera beobachtet scheinbar zufällig Bertholds Ansage.....	65
Abbildung 13 & 14: Alltagsgegenstände überbrücken Zeiträume	66
Abbildung 15: Interviewsituation bei „Stromberg“	69

1. Einleitung

„Gerade im Fernsehen liegt das Dokumentarische heute im Trend.“¹ So finden sich auch auf dem deutschen Fernsehmarkt die verschiedensten Ausprägungen von „Dokumentationen“. Angefangen von dem aufwendigen Dokumentarfilm, der sachlich und neutral über ein bestimmtes Thema informiert, bis hin zur billig produzierten Doku-Soap, kann der Rezipient heutzutage aus einem vielfältigen Programmangebot auswählen. Dabei ist das Element „Doku“ immer und überall präsent. Auch Serien, wie „Stromberg“ sind einem Großteil des TV-Publikums geläufig. Doch weshalb werden diese Serien häufig mit Dokumentationen in Verbindung gebracht, obwohl sie in engerem Sinne gar nicht „dokumentarisch“ sind? Sie bilden nämlich nicht die Realität ab, sondern sind fiktional und handeln nach einem Drehbuch.² Trotzdem verwenden diese Serien Elemente wie das Interview, die dem Fernsehzuschauer aus konventionellen Dokumentationen bekannt sind. Was hat es also mit dieser Erscheinung, die zum einen Teil fiktional und zum anderen Teil non-fiktional ist, auf sich? Welche Absicht verfolgen die Macher solcher Formate und welchen Zweck erfüllen diese sogenannten „Mockumentaries“? Nimmt man das Beispiel „Stromberg“, erhält man einen Einblick in die möglichen Intentionen der Produzenten. Es ist bei der Serie „Stromberg“ die Absicht humorvolle Momente zu schaffen. Nun stellt sich aber die Frage nach dem Zusammenhang gestalterischer Mittel und wie diese eingesetzt werden. Somit ist eine Analyse der Serie nach diesen Merkmalen ratsam, wenn eine Funktionalität der „Mockumentary“-Form im Fall „Stromberg“ eruiert werden soll.

Demnach steht im Mittelpunkt der vorliegenden Arbeit folgende Fragestellung:

Weshalb eignet sich das Genre „Mockumentary“ als Transportmittel für den humorvollen Inhalt der TV-Serie „Stromberg“?

¹ Vgl. Monika Grassl; *Das Wesen des Dokumentarfilms – Möglichkeiten der Dramaturgie und Gestaltung*, 2007, S.40.

² Vgl. Nichols, Bill; *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, 1991 S.12.

2. Methodenbeschreibung

Dabei wird die Serie sowohl unter formalen, als auch unter inhaltlichen Gesichtspunkten untersucht. Aus den Ergebnissen werden dann Rückschlüsse auf die Verwendung von „Mockumentary“-Eigenheiten gezogen. Im Besonderen soll „der Aspekt der Beobachtung“ beleuchtet werden, der in der Serie „Stromberg“, als Katalysator für unfreiwillig komische Situationen dient.

Betrachtet man nun den Aufbau der vorliegenden Arbeit, so fällt auf, dass im nachfolgenden Teil das Hauptaugenmerk auf der Verwandtschaft der „Mockumentary“ zum dokumentarischen Film liegt. Denn der Ursprung der „Mockumentary“ befindet sich im Dokumentarfilm. Dieses Kapitel dient der Orientierung im Umfeld des Genres. Des Weiteren werden hier Definitionen und Abgrenzungen zu anderen Hybridformen des Dokumentarfilms formuliert. Die besondere Form und die Vielfältigkeit an Funktionalitäten der „Mockumentary“ sind ein weiterer Bestandteil des ersten Abschnittes.

Der nächste Teilbereich beschäftigt sich intensiver mit der Serie „Stromberg“. Um die nachstehende Analyse besser nachvollziehen zu können, ist es nämlich wichtig die elementarsten Bestandteile des Formates, wie den Inhalt, zu kennen. Worum geht es? Wie sieht der produktionstechnische Hintergrund aus? All das sind Fragen, die in diesem Kapitel geklärt werden. Weiterhin gibt es eine Zusammenfassung des serienübergreifenden Handlungsrahmens und eine Beschreibung der wichtigsten Charaktere, um das Zusammenspiel von Form und Inhalt der Serie verstehen zu können.

Im letzten Bereich erfolgt die eigentliche Analyse der Serie nach ihren gestalterischen und inhaltlichen Merkmalen. Anhand von Beispielen aus der Comedyserie „Stromberg“ wird die Funktionalität der „Mockumentary“-Form geklärt.

3. „Mockumentary“ als Sonderform des Dokumentarfilms

3.1. Allgemeine Grundlagen

3.1.1. Der dokumentarische Film als Archetyp der „Mockumentary“

Um das Wesen und die Eigenheit des Hybridformates „Mockumentary“ verstehen zu können, muss man sich zunächst eingängiger mit der Herkunft dieses Genres auseinandersetzen. Alleine schon der Wortlaut des Begriffs „Mockumentary“ lässt den Ursprung erahnen. Offensichtlich entstammt dieser Neologismus der Gattung des Dokumentarfilms. Versucht man nun das Genre des Dokumentarfilms genauer zu definieren, stellt sich zuerst die Frage nach den genauen Kriterien. Heutzutage existieren die verschiedensten Definitionsansätze mit den unterschiedlichsten Herangehensweisen.³ Je nach den gewählten Schwerpunkten, können demnach folgende Definitionen herausgestellt werden:

Nach kulturtechnischem Schwerpunkt:

„Dokumentarfilm: Umfassender allgemeiner Begriff für alle **nichtfiktionalen** Filme, die sich der **Aufzeichnung von Außenrealitäten** widmen.“⁴

Nach inhaltlichem Schwerpunkt:

„Als Dokumentarfilm anerkannt wird in der Regel ein Film, der **Ereignisse abbildet**, die auch ohne die Anwesenheit der Kamera stattgefunden hätten, in dem **reale Personen** in ihrem Alltag auftreten – ein Film also, der sich an

³ Vgl. Sextro, Maren, „*Mockumentaries und die Dekonstruktion des klassischen Dokumentarfilms*“, 2010, S. 13.

⁴ Monaco, James, „*Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der neuen Medien*“, 2004, S. 550.

das Gefundene hält (nicht an das Erfundene), der die „**physische Realität**“ rettet, sie für die künftigen Generationen aufbewahrt.“⁵

Nach intentionalem Schwerpunkt:

„Dokumentarischer Film: Film von im Allgemeinen kurzer oder mittlerer Länge, mit **informativem** oder **didaktischem Charakter**, der **authentische Dokumente** aus einem Bereich des Lebens, der menschlichen Aktivitäten oder der natürlichen Welt zeigt.“⁶

Dennoch steht immer im Mittelpunkt das Dilemma zwischen Kunst und Handwerk. Während Verfechter des Journalismus immer auf den objektiven und handwerklich einwandfreien Anspruch des Dokumentarfilms pochen, gibt es Vertreter, die den Dokumentarfilm als eine Kunstform betrachten.⁷ Beide Parteien haben allerdings auf ihre Weise recht. Der Inhalt kann von noch so großer gesellschaftlicher Relevanz sein - eine Erzählweise ohne künstlerischen oder ästhetischen Anspruch würde niemals bei dem Rezipienten Interesse wecken und bewusst wahrgenommen werden. Hingegen würden gut inszenierte Bilder ohne den gründlich recherchierten Kontext nur noch inhaltslose Hüllen einer fragwürdigen Inszenierung sein. Es muss also folglich immer eine Symbiose zwischen Form und Inhalt geben.

Das offensichtlichste Merkmal des Dokumentarfilms ist allerdings die Non-Fiktionalität. Hiermit kann man den Dokumentarfilm ganz klar von anderen Genres abgrenzen. Dieser Gegensatz zwischen einem fiktionalen Genre, wie dem Spielfilm, und einem non-fiktionalen Genre, wie des Dokumentarfilms, bezeichnet man in der Wissenschaft als *Dichotomie* und begründet sich auf die unterschiedlichen Schulen der Gebrüder Lumière und des Filmemachers Georges Méliès.⁸ Gingen die Lumière Brüder von einer realistisch-

⁵ Roth, Wilhelm, „Der Dokumentarfilm seit 1960“, 1982, S. 185.

⁶ Blümlinger, Christa, „Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit.“, 1990, S. 142.

⁷ Monaco, James, „Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der neuen Medien“, 2004, S. 475.

⁸ Vgl. Sextro, Maren, „Mockumentaries und die Dekonstruktion des klassischen Dokumentarfilms“, 2010, S. 16.

dokumentarischen Schule aus, bei der versucht wurde, die Realität möglichst in der Form abzubilden, wie sie mit all ihren Besonderheiten auch tatsächlich ist, „geht es Méliès, dem Erfinder von Filmtricks und –spektakeln, um die Schaffung filmischer Illusionen.“⁹ Diese frühe Aufspaltung in die verschiedenen Schulen der Filmkunst ist Grundlage für die heutige Diversität an Formaten und Genres in den Bereichen Film und Fernsehen. So gilt diese Gegensätzlichkeit zwischen Fiktionalität und Non-Fiktionalität immer als wichtiger Hauptaspekt, wenn man versucht, das Genre des Dokumentarfilms genauer zu definieren.

Allerdings gibt es noch weitere Philosophien, nach denen das Wesen des Dokumentarfilms beschrieben werden kann: Nach dem Filmtheoretiker Bill Nichols werden Dokumentarfilme durch ihre verschiedensten Gemeinsamkeiten als Einheit definiert. Hierbei greift Nichols drei Aspekte auf, die er genauer beleuchtet:¹⁰

1. Selbstverständnis und Anspruch der Filmemacher
2. Darstellungsformen des Filmes
3. Erwartungshaltung des Publikums

1. Selbstverständnis und Anspruch der Filmemacher

Unter diesem Aspekt untersucht Nichols die gemeinsamen Werte der Dokumentarfilmer. Nämlich den Anspruch auf *reale* Schauplätze mit *real* handelnden Personen und *realen* Ereignissen. Dieser allgemeingültige Wertekonsens ist nach Nichols die Basis für eine *faire* und vernünftige Berichterstattung. Dies bezieht sich vor allem auf eine sauber recherchierte Vorarbeit und den Verzicht auf Inszenierung.¹¹

⁹ Vgl. Sextro, Maren, „*Mockumentaries und die Dekonstruktion des klassischen Dokumentarfilms*“, 2010, S. 16.

¹⁰ Vgl. Nichols, Bill, „*Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*“ 1991, S.30 ff.

¹¹ Vgl. Ebd., S. 32.

2. Darstellungsformen des Filmes

Durch diesen Punkt wird das Wesen des Dokumentarfilms anhand seiner verschiedenen Darstellungsmöglichkeiten festgemacht. Nichols unterscheidet hierbei zwischen fünf verschiedenen Modi:¹²

- **Expositional Mode**

Oder auch der „klassische Erklärdokumentarismus“ genannt – Hier wird meist in auktorialer Erzählweise mit einem allwissenden OFF-Kommentar ein bestimmter Sachverhalt plastisch erklärt. Beispiele hierfür sind die typischen TV-Dokumentationen, die in Fernsehmagazinen zu finden sind, wie Berichte von „Spiegel-TV.“

- **Observational Mode**

Bei dieser Form wird auf einen erklärenden OFF-Kommentar verzichtet. Beobachtbare Ereignisse sind das Hauptaugenmerk dieser Darstellungsform. Dabei werden diese Geschehnisse so abgebildet, wie sie tatsächlich stattgefunden haben. Der Zuschauer erlebt also aus einer beobachtenden Perspektive bestimmte Vorgänge und kann so für sich eigene Rückschlüsse ziehen. Beispielhaft für diese Handhabung des Dokumentarfilms steht das „*Direct Cinema*“¹³ der beginnenden 1960er Jahre. Ereignisse wurden nicht wiederholt bzw. inszeniert und den Protagonisten wurden keinerlei Handlungsanweisungen gegeben. Vertreter ist beispielsweise der Film „*Primary*“ von Robert Drew, der sich mit den amerikanischen Vorwahlen für Präsidentschaft von 1960 beschäftigt.

¹² Vgl. Sextro, Maren, „*Mockumentaries und die Dekonstruktion des klassischen Dokumentarfilms*“, 2010, S. 20.

¹³ „Mit Hilfe technischer Erneuerungen, wie der portablen 16mm Kamera entwickeln Drew, Leacock, Pennebaker und die Gebrüder Maysles einen neuen Ansatz für den Dokumentarfilm. Die bewegte Kamera und der synchron aufnehmbare Ton bewirkten im *Direct Cinema* vor allem eins: das Ziel, die Wirklichkeit so abzubilden, wie sie ist. Dabei wird jedes Eingreifen als Verfälschung der Realität verstanden. Erfundene Geschichten sind verpönt, da die zu erzählende Geschichte aus der Realität stammen muss.“, Vgl.

<http://www.moviecollege.de/filmschule/dokumentarfilm/directcinema.htm>; Abruf am 05.07.2011.

- **Interactive Mode**

Diese Form definiert sich besonders über den hohen Stellenwert des Interviews. Zeugenaussagen von betroffenen Personen stehen im Vordergrund und lassen den Zuschauer die Erlebnisse der Befragten anhand ihrer Berichte „miterleben“. Vor allem die Filmemacherin Connie Field mit ihrer Dokumentationsreihe „Have you heard from Johannesburg“ zeichnet sich durch diesen Modus aus.

- **Reflexive Mode & Performative Mode**

Diese beiden Modi sind Formen der neueren Entwicklung und beschäftigen sich mit dem Dokumentarfilm nicht mehr als rein objektives Gebilde, sondern beleuchten *„den konstruierenden und insbesondere den subjektiven Charakter von Dokumentarfilmen.“*¹⁴ Die möglichst wirklichkeitsgetreue Abbildung von Vorgängen und Ereignissen rückt hier in den Hintergrund. Gleichwohl setzt sich diese Form des Dokumentarfilms mit der Schwierigkeit der Objektivität auseinander und betrachtet sich somit selbst auf eine kritische Weise. Abstraktion und Andeutungen von Geschehnissen sind die Folge. Als bekanntester Stellvertreter wäre hier Michael Moore mit seinem Film „Bowling for Columbine“ zu nennen.

3. Erwartungshaltung des Publikums

Der letzte Aspekt von Nichols beschäftigt sich mit der Erwartungshaltung des Publikums. Wird dem Zuschauer ein Dokumentarfilm vorgesetzt, erkennt er diesen bereits an seiner genretypischen Oberfläche. Dazu gehören das Verwenden von Archivmaterial, der Off-Kommentar und diverse Interviews die zwischen Bildstrecken eingebaut werden.¹⁵ Aufgrund dieser filmischen Mittel geht der konventionelle Rezipient davon aus, dass er sich einen Dokumentarfilm ansieht. Somit fasst der Zuschauer den Film als *„eine authentische, wahr-*

¹⁴ Sextro, Maren, „*Mockumentaries und die Dekonstruktion des klassischen Dokumentarfilms*“, 2010, S. 29.

¹⁵ Vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Dokumentarfilm>, Abruf am 03.08.2011.

heitsgemäße Darstellung der Realität“¹⁶ auf. Denn der Rezipient betrachtet diese Bilder nunmehr in einem anderen Kontext und beansprucht somit vom Produzenten des Werkes eine wahrheitsgetreue Abbildung. *„Bilder sprechen nicht für sich, sondern werden durch Prozesse des Kontextualisierung und Semantisierung lesbar gemacht.“*¹⁷ Diese Auffassung fußt aber auf ein unabdingbares Vertrauensverhältnis zwischen Zuschauer und Dokumentarfilm. Der vom Produzenten gewünschte Effekt der Reflexion seitens des Zuschauers kann sich nämlich nur auf Basis von Glaubwürdigkeit einstellen. *„Bei Dokumentarfilmen geht es immer um Vertrauen, egal, ob, wir sie nun wirklich für vertrauenswürdig halten oder nicht.“*¹⁸ Manfred Hattendorf beschreibt dieses Verhältnis zwischen Rezipienten und Dokumentarfilm als sogenannten *„kommunikativen Vertrag“*¹⁹, der bei einer Schädigung der Glaubwürdigkeit seitens des Filmemachers sofort nichtig gemacht werden kann. Auf das Urteil des Konsumenten, dass der Film nicht der Realität entspricht, erfolgt sofort eine *„Sanktion“*²⁰. Diese äußert sich meist in Ablehnung des Angebots bzw. der Film wird schlichtweg weggeschaltet.

All diese Aspekte begründen sich auf der Annahme, dass der Rezipient bereits über eine gewisse „Seherfahrung“ verfügt. Das heißt, es wird vorausgesetzt, dass der Zuschauer schon diverse Dokumentarfilme gesehen hat und mit einer gewissen Erwartungshaltung solche konsumiert. Somit verbindet der Zuschauer *„vor allem diejenigen filmischen Mittel mit [dem – A.d.A.] Dokumentarfilm, die bereits häufig in Dokumentarfilmen verwendet wurden.“*²¹ Allerdings kann man diese filmischen Mittel nicht per se zwischen fiktional und non-

¹⁶ Sextro, Maren, „Mockumentaries und die Dekonstruktion des klassischen Dokumentarfilms“, 2010, S. 30.

¹⁷ Riedel, Peter, „Photographische Referenz. Zur Konkretion des Indexbegriffes.“ In: „Medienwissenschaft. Rezensionen.“ Jg. 19 3/2002, S. 287.

¹⁸ Eitzen, Dirk, „Wann ist ein Dokumentarfilm? Der Dokumentarfilm als Rezeptionsmodus.“ In: *montage/av* 7/2/1998. S.13.

¹⁹ Vgl. Lano, Carolin, „Die Inszenierung des Verdachts – Überlegungen zu den Funktionen von TV-mockumentaries“, 2011; S.51.

²⁰ Ebd.

²¹ Sextro, Maren, „Mockumentaries und die Dekonstruktion des klassischen Dokumentarfilms“, 2010; S. 31.

fiktional untergliedern.²² Heutzutage lassen sich nämlich auch viele dieser Elemente, wie beispielsweise das Interview, in rein fiktionalen Formen finden.

Versucht man Nichols Begriff des Dokumentarfilms zusammenfassend zu beschreiben, könnte man sagen, dass er als „*Anwalt der kleinen Leute*“²³ erscheinen soll und dabei *dem* Zuschauer subtile Machtstrukturen vor Augen führt.²⁴ Der dokumentarische Film hat also nach seinem Verständnis die Aufgabe den Rezipienten zum selbstständigen Denken und Handeln zu „*aktivieren*“²⁵.

3.1.2. „Mockumentary“ – Ein Definitionsversuch

Ausgehend von den vorhin gewonnen Erkenntnissen, wird nun versucht, die Hybridform „Mockumentary“ genauer zu bestimmen. Zunächst soll der Neologismus „*mockumentary*“ genauer betrachtet werden. Denn dieser enthält bereits wichtige Hinweise, die Rückschlüsse auf die Funktionalität und das Wesen dieses Genres liefern. Das englische Verb „*to mock*“²⁶, was so viel bedeutet wie *nachahmen*, *fälschen* oder sogar *verspotten*, deutet schon auf die Intention dieser Hybridform hin. Das Wortende „-umentary“ hingegen stellt den Bezug zum Muttergenre, nämlich zum dokumentarischen Film, her. Eine „Mockumentary“ ahmt also – simpel gesagt – den Dokumentarfilm nach. Genauer gesagt, bedienen sich „Mockumentaries“ dokumentarilmtypischen Gestaltungsmittel, um auf reflexive Art einen bestimmten Sachverhalt, kritische Aspekte oder sogar Komik dem Rezipienten zu vermitteln. So versucht die „Mockumentary“ die „*Glaubwürdigkeit dokumentarischer Bilder [...] gerade in Frage* [zu – A.d.A.] *stellen*.“²⁷ Somit offenbart sie die Unzulänglichkeiten der weitläu-

²² Vgl. Hattendorf, Manfred, „Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung.“, 1999, S. 157.

²³ Lano, Carolin, „Die Inszenierung des Verdachts – Überlegungen zu den Funktionen von TV-*mockumentaries*“, 2011, S.45.

²⁴ Ebd.

²⁵ Ebd.

²⁶ Vgl. <http://www.dict.cc/englisch-deutsch/to+mock.html>, Abruf am 26.07.2011.

²⁷ Bohse, Jenny, „Der Mann im Mond: Eine Analyse der parodistischen Authentisierungsstrategien im Mockumentary Operation Lune von William Karel“, 2006, S.1.

fig für objektiv und journalistisch korrekt gehaltenen Dokumentarfilme. Zusätzlich legt sie noch eine gewisse Selbstironie an den Tag.

Dabei fungiert die „Mockumentary“ immer als Schnittstelle zwischen dem fiktionalen und non-fiktionalen Genre. Durch die Übernahme der Form „*eines ernsthaften oder ernst gemeinten Dokumentarfilms*“²⁸ wird der non-fiktionale Charakter mit all seinen beim Zuschauer vertrauenerweckenden Aspekten abgedeckt. Der Inhalt hingegen ist meist inszeniert, also fiktional, und spielt im Rahmen eines Skriptes oder Drehbuchs. Folglich beschreibt Peter Zimmermann in seinem Buch „Dokumentarfilm im Umbruch“ diese Tendenz mit folgenden Worten:

*„Betrachtet man den Grad der Fiktionalisierung, so lässt sich eine deutliche Stufenfolge erkennen. Das Spektrum ist breit. Es reicht von einfachen nachinszenierten Symbolbildern über mit Dialog versehene Spielfilmszenen, wie sie in Dokumentationen eingebaut werden, bis zu Filmen, die wie Dokumentationen gestaltet und dennoch in jeder einzelnen Einstellung inszeniert sind.“*²⁹

Der Autor spielt hier vor allem auf die gängigen „Doku-Soaps“ an, die im überwiegenden Maß bei privaten Fernsehanstalten ihre Anwendung finden. Dies soll allerdings erst Gegenstand des nachfolgenden Kapitels sein.

Zu den berühmtesten Vertretern dieser Fiktionalisierung lässt sich der amerikanische Horrorfilm „The Blair Witch Project“ von Daniel Myrick und Eduardo Sánchez zählen, der durch die Kombination von dokumentarfilmtypischen Gestaltungsmitteln, wie einer verwackelten Handkamera und eingestreuten Interviewsituationen, und dem spektakulären Stoff über eine kinderraubende Hexe für großes Aufsehen sorgte. In diesem „Pseudo“-Dokumentarfilm wird die Geschichte von drei amerikanischen Filmstudenten erzählt, die sich in den Wäldern von Maryland auf die Suche nach der berühmten „Hexe von Blair“ machen.³⁰ Dabei geraten sie selber in eine Verkettung unerklärlicher Ereignisse und verschwinden nach und nach spurlos in den Wäldern. Die ganze Geschichte wird durch eine Art „Live-mit-Dabeisein“ dem Zuschauer erzählt. Der

²⁸ Sextro, Maren, „Mockumentaries und die Dekonstruktion des klassischen Dokumentarfilms“, 2010, S. 8.

²⁹ Zimmermann, Peter, „Dokumentarfilm im Umbruch“, 2006, S. 128.

³⁰ Vgl. <http://www.blairwitch.com/aftermath.html>, Abruf am 05.07.2011.

Film wirkte aufgrund seiner Gestaltungsmittel so „echt“, dass kurz nach Veröffentlichung das Gerücht kursierte, es handele sich bei diesem inszenierten Schauspiel doch tatsächlich um eine wahre Begebenheit.³¹ Zusätzlich wurde dieser Mythos durch eine Internetpräsenz bekräftigt, in der auf die vermeintliche Echtheit dieser Geschichte nochmals verwiesen wurde.³² Hier spendete also auch ein paratextueller Rahmen dem Mythos Glaubwürdigkeit.

Bei diesem Beispiel hat sich gezeigt, dass durch die geschickte Mischung dokumentationstypischer Gestaltungselemente und einem interessanten Thema ein gewünschter inhaltlicher Effekt - in diesem Fall Erregung von Grauen - erzielt werden kann.

Allerdings impliziert das englische Verb „to mock“³³ auch immer „den komischen, spielerischen Charakter der Form, während man mit ‚fake‘ [oder auch ‚pseudo‘ – a.d.A.] allein einen Akt der Fälschung assoziiert.“³⁴ Das hat zur Folge, dass ein Film wie „The Blair Witch Project“ nicht zu der Hybridform „Mockumentary“ gezählt werden kann. Da sich dieses Genre nämlich durch einen komisch imitierenden Umgang mit den Gattungskonventionen des Dokumentarfilms und der Massenmedien auszeichnet, ist ihm als prägendes Merkmal die Parodie eingeschrieben. Allerdings „beschränkt sich die Parodie weder auf spöttische Imitation, die durch Verhöhnung zur Vernichtung ihres Gegenstandes aufruft, noch zielt sie in satirischer Absicht auf den Ersatz des verhöhnten Objekts durch ein neues Anderes ab.“³⁵

Des Weiteren gibt sich eine „Mockumentary“ immer durch Überspitzung als solche zu erkennen. So zeigt sich etwa bei Filmen, wie „Kubrick, Nixon und der Mann im Mond“, der bei dem Fernsehsender ARTE ausgestrahlt wurde, wie durch bewusste Täuschung die Wahrnehmung der Zuschauer provoziert wird, wenn auf spektakuläre Weise dem Zuschauer glaubhaft gemacht wird, dass

³¹ Vgl. <http://www.filmszene.de/kino/b/blair.html>, Abruf am 08.07.2011.

³² Vgl. <http://www.blairwitch.com/aftermath.html>, Abruf am 05.07.2011.

³³ Vgl. <http://www.dict.cc/englisch-deutsch/to+mock.html>, Abruf am 26.07.2011.

³⁴ Bohse, Jenny, „Der Mann im Mond: Eine Analyse der parodistischen Authentisierungsstrategien im Mockumentary Operation Lune von William Karel“, 2006, S.2.

³⁵ Menzel, Birgit, „Der sowjetische Raumfahrtmythos als Parodie: Aleksej Fedorcenkos Film Die Ersten auf dem Mond als russisches Mockumentary“, 2009, S.233.

die Mondlandung nur eine Lüge sei. Höhepunkt dieses Films ist dann „*die unumschränkte Auskunftsbereitschaft*“³⁶ von hochrangigen US-Politikern, die ohne Zögern die Inszenierung der Mondlandung zugeben. Hier handelt es sich um ein sogenanntes „*Fiktionssignal*“³⁷ [,] „*was die Selbstdenunziation des Films als Fälschung befördert*.“³⁸ Diese reflexive Form der Verarbeitung der Mondlandungsgeschichte rechnet mit den ständig aufkommenden Verschwörungstheoretikern ab, die behaupten, die Mondlandung sei nur ein intriganter Akt seitens der amerikanischen Regierung gewesen. Die Macher von „Kubrick, Nixon und der Mann im Mond“ benutzen dieselben Argumente und Scheinexperten wie die Verschwörungstheoretiker, um den Film dann doch als Inszenierung zu entlarven. So befinden sich unter den befragten Personen angeblich ehemalige Mitarbeiter des CIA oder Angehörige von Involvierten der Affäre. Somit hat dieser Film mit einem Mal zwei essentielle Aussagen getroffen. Zum einen erhält der Zuschauer einen Einblick in die Überzeugungsstrategie der Zweifler und zum anderen wird die Glaubwürdigkeit von Dokumentationen allgemein in Frage gestellt.

Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass die Hybridform „Mockumentary“ durch die Übernahme von **dokumentationsspezifischen Gestaltungsmitteln** den Dokumentarfilm auf eine **parodistische Weise** nachahmt, aber im **Inhalt** rein **fiktional** ist, sich zum richtigen Zeitpunkt **durch Übertreibung selbst denunziert** und die **Schwächen des Dokumentarfilms** offenlegt.

³⁶ Lano, Carolin, „*Die Inszenierung des Verdachts – Überlegungen zu den Funktionen von TV-mockumentaries*“, 2011; S.100.

³⁷ Ebd.

³⁸ Ebd.

3.2. Überblick zu dem Genre „mockumentary“

3.2.1. Abgrenzungen zu verwandten Genres

Wie bereits in den vorhergehenden Kapiteln erwähnt, entstammt der Begriff der „Mockumentary“ aus der Verwandtschaft mit dem Dokumentarfilm. Während der Spielfilm, ein rein fiktiver Text, auf einem erfundenen Konstrukt beruht, beschäftigt sich der non-fiktionale Film mit Natur gegebenen Bedingungen. Die perfekte Illusion ist das Ziel eines Spielfilms. Eine Illusion, auf die sich der Zuschauer wissendlich einlässt. Hingegen will der dokumentarische Film das „*wirkliche physische Dasein [...] im Rohzustand*“³⁹ zeigen. Deshalb ordnet der Rezipient unterbewusst dem Dokumentarfilm einen höheren Stellenwert ein, als dem Spielfilm, der lediglich zur Unterhaltung dient.⁴⁰ Da aber „Mockumentaries“ - wie schon gezeigt - an der Schnittstelle zwischen Fiktion und wahrheitsgemäßer Abbildung stehen, kann durch dieses Kriterium keine klare Abgrenzung geschaffen werden.

Die Filmwissenschaftler Rhodes und Springer lösen dieses Problem, indem sie Form und Inhalt getrennt betrachten. So ermöglichen sie eine Kategorisierung zwischen Fiktionalität und Non-Fiktionalität. Was unter dokumentarischer/ fiktiver Form und dokumentarischem/ fiktivem Inhalt verstanden wird, war Gegenstand des vorangegangenen Kapitels.

41

dokumentarische Form	+	dokumentarischer Inhalt = Dokumentarfilm
dokumentarische Form	+	fiktiver Inhalt = Mockumentary
fiktive Form	+	dokumentarischer Inhalt = Doku-Drama
fiktive Form	+	fiktiver Inhalt = Spielfilm

³⁹ Kracauer, Siegfried „*Theorie des Films*“, 1985, S.68.

⁴⁰ Vgl. Menzel, Birgit, S.240.

⁴¹ Vgl. Rhodes, Gary D. / Springer, John Parris, „*Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*“, 2006, S. 4.

Mit den Mischformen Doku-Drama und „Mockumentary“ beschäftigt sich die Filmwissenschaft erst seit wenigen Jahren.⁴² Rhodes und Springer ordnen diese zwei Hybridformen dem gemeinsamen Oberbegriff „*Docufiction*“ zu, da beide Formen sowohl fiktive als auch dokumentarische Elemente beinhalten.⁴³

Da Doku-Dramen historischen Fakten eine emotionalisierte Darstellung bieten, sind sie beim Publikum oft Ursache für kontroverse Diskussionen. In den letzten Jahren kamen immer mehr Formate dieser Art auf den deutschen TV-Markt. Ein Beispiel hierfür ist das Doku-Drama „Speer und Er“. Beobachtbar ist diese Tendenz schon seit dem Beginn der 1990er Jahre.⁴⁴ Es werden bei dem Doku-Drama narrative Strukturen, Charakterentwicklung und Spannungsbogen vom Spielfilm, einer fiktiven Form, übernommen, um durch eine Interpretation von echten Persönlichkeiten und Geschehnissen mehr Identifikation und Glaubwürdigkeit beim Rezipienten zu erzielen. Dies macht ein komplexes historisches Ereignis für den Rezipienten nachvollziehbarer.⁴⁵

Im Gegensatz dazu übernimmt die „Mockumentary“ dokumentationspezifische Formen, wie Interview, Off-Kommentar, Archivmaterial, Bauchbinden und die Handkamera, um die Abgrenzung zwischen Spielfilm und Dokumentarfilm zu durchbrechen. Folglich sind also diese zwei Begriffe „Mockumentary“ und „Doku-Drama“ voneinander ganz klar zu unterscheiden.

Ebenso haben auch sogenannte „Doku-Soaps“ oder „Pseudo-Dokus“ nichts mit „Mockumentaries“ oder „Doku-Dramen“ zu tun. Bei diesem Genre wird dem Rezipienten weder durch externe noch interne Markierung - also durch Hinweise im Abspann oder durch identifizierbare Gestaltungsmittel - verdeutlicht, dass es sich hierbei um ein gescriptetes Format handelt. Demnach also ein Drehbuch existiert. Der Zuschauer wird in die Irre geführt, ohne dass im weiteren Verlauf des Films oder der Sendung durch Selbstentlarvung oder Überspitzung, wie dies bei „Mockumentaries“ der Fall ist, darauf hingewiesen wird.⁴⁶

⁴² Vgl. Menzel, Birgit, S.238.

⁴³ Vgl. Ebd.

⁴⁴ Vgl. <http://mediaculture-online.de/Dokudrama.440.0.html>, Abruf am 10.08.2011.

⁴⁵ Vgl. Menzel, Birgit, S.238.

⁴⁶ Vgl. Ebd.

3.2.2. Übernahme von dokumentationsspezifischen Gestaltungsmitteln

Die Gestaltungsmittel spielen bei dem Genre „Mockumentary“ eine sehr wichtige Rolle, da sie die Hybridform als solche für den Zuschauer kenntlich machen. Wie bereits erarbeitet wurde, bezieht die „Mockumentary“ ihre gestalterischen Mittel vom Dokumentarfilm. Demnach entsprechen diese Gestaltungselemente größtenteils dem dokumentarischen Film. Allerdings erfüllen sie bei „Mockumentaries“ einen anderen Zweck. Sie dienen nämlich als „Authentizitätsbeweis“. *„Um die vermeintliche Authentizität, Spontaneität und Uninszeniertheit des Films zu betonen, werden häufig filmische Stilmittel der beobachtenden Methode nachgeahmt.“*⁴⁷ So findet man in „Mockumentaries“, wie der britischen Fernsehserie „The Office“ Reißschwens, die den realitätsnahen und uninszenierten Charakter betonen sollen. Zusätzlich hält sich die Kamera stets im Hintergrund und nimmt eine eher beobachtende Perspektive ein, in der sich die Protagonisten, die von professionellen Darstellern gespielt werden, scheinbar zufällig der Anwesenheit der Kamera bewusst werden und mit ihr dementsprechend agieren. Des Weiteren findet man in „Mockumentaries“ oft eine schlechte Lichtsituation oder eine verwackelte Handkamera vor, um beim Zuschauer den Eindruck von Spontaneität zu bekräftigen.⁴⁸

Daneben erweist sich das Interview auch als gutes Element, um die Glaubwürdigkeit von „Mockumentaries“ zu steigern. Im Journalismus dient das Interview in erster Linie „der Materialbeschaffung.“⁴⁹ Allerdings gilt das Interview auch in der Wissenschaft als probates Mittel, um Studien und Erhebungen zu machen. Dies spricht dem Interview allgemein einen hohen Stellenwert zu, da es den Informationsbezug dem Rezipienten durchsichtig macht und der Zuschauer unmittelbar erfährt, wie der Filmautor zu seinen Erkenntnissen gekommen ist. Außerdem erkennt der Zuschauer die Mimik und Gestik der Befragten zu einem bestimmten Sachverhalt. Dies wiederum ermöglicht eine Bezugnahme zu der Gefühls- und Gedankenwelt der Interviewten.⁵⁰ Der Off-Kommentar hinge-

⁴⁷ Sextro, Maren, „Mockumentaries und die Dekonstruktion des klassischen Dokumentarfilms“, 2010, S. 45.

⁴⁸ Vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Mockumentary>, Abruf am 03.08.2011.

⁴⁹ Lano, Carolin, 2011, S.91.

⁵⁰ Vgl. Ebd.

gen gesteht dem Macher von Dokumentarfilmen immer einen gewissen Spielraum von Interpretation und Konstruktion zu. Im Gegensatz dazu besitzt das Element Interview eine große Beglaubigungsfunktion. Es ist nämlich eines der wenigen Momente im Film, bei dem der Zuschauer bei der Produktion „live“ dabei ist. Aber auch das Interview kann in der Postproduktion durch geschickte Montage manipuliert werden. Durch die sogenannte „Interview-Collage“ können *„die Antworten der Befragten so geschnitten werden, dass die Fragen wegfallen und nur noch indirekt erschließbar sind.“*⁵¹ So können Antworten in einen vollkommen neuen Kontext – ja sogar in ein ganz anderes Themenspektrum – gebracht werden. Bei „Kubrick, Nixon und der Mann im Mond“ fand diese Technik ebenfalls Anwendung. Die Antworten der berühmten amerikanischen Politiker, wie Donald Rumsfeld oder Henry Kissinger, wurden so aneinandergeschnitten, dass der Eindruck entstand, alle würden sich der These, dass der Mensch niemals auf dem Mond gewesen wäre, anschließen.⁵² Dabei wurden im Stil von „Vox-Pops“⁵³ lediglich kurze und belanglose Statements der Politiker aneinandergereiht. Diese hätten auch in einem vollkommen anderen Zusammenhang stehen können. Bedeutungsschwangere Aussagen hingegen wurden von Schauspielern gemacht. Nichtsdestotrotz sieht der Zuschauer in Interviews immer ein Indiz für eine wahrhaftige Darstellung einer Sachlage. Somit gehört das Interview auch in „Mockumentaries“ zu einem wichtigen Gestaltungsmittel.

Oftmals leitet eine sogenannte „Voice-Over“ –auch Off-Text genannt - durch den Dokumentarfilm. Diese „Stimme aus dem Off“ beschreibt in auktorialer Erzählweise Vorgänge und erläutert so im Metatext Zusatzinformationen, die durch eine rein bildliche Darstellung nicht transportiert werden können.⁵⁴ Darüberhinaus steht der Off-Kommentar als scheinbar allwissendes Element über

⁵¹ Lano, Carolin, 2011, S. 92.

⁵² Vgl. Ebd.

⁵³ „Vox-Pops sind in erster Linie O-Töne, die einer Straßenbefragung gleich, in Werbe- und Webfilmen verwendet werden. Meist werden mehrere kurze Vox-Pops aneinander geschnitten, sodass der Eindruck eines Querschnitts der Bevölkerungsmeinung zu einem bestimmten Thema entsteht. Der Begriff Vox-Pops entstand aus dem lateinischen Begriff *Vox populi* und bedeutet so viel wie „Stimme des Volkes“, vgl. <http://www.film-connexion.de/lexikon/Filmconnexion-Lexikon-1/V/Vox-Pops-88/>; Abruf am 30.06.2011.

⁵⁴ Vgl. <http://www.film-connexion.de/lexikon/Filmconnexion-Lexikon-1/O/>, Abruf am 12.08.2011.

dem thematisierten Stoff. Da dieses Element häufig in dokumentarischen Filmen auftaucht, in denen viele komplexe historische Ereignisse thematisiert werden, rechnet der Rezipient mit Seherfahrung solchen Filmen eine große Glaubwürdigkeit zu. So beansprucht auch die Hybridform „Mockumentary“ dieses Gestaltungsmittel für sich, um der erzählten Geschichte eine seriöse und ernst zunehmende Note zu verleihen.

Betrachtet man als Paradebeispiel einer Mockumentary „Kubrick, Nixon und der Mann im Mond“, so fällt auf, dass ein großer Teil des Films aus Archivmaterial besteht. Hier dient historisches Filmmaterial als Realitätsbeweis.⁵⁵ Das Archivmaterial wurde aus seinem ursprünglichen Kontext herausgenommen und unterstützt in einer neuen Zusammenstellung der einzelnen Bilder die These, dass es sich bei der Mondlandung um eine Inszenierung handelte. Außerdem erlaubt der stetige Wechsel zwischen historischem Material und Interviewsituationen eine Verbindung zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart. Diese Kombination findet sich immer wieder in modernen Dokumentarfilmen, die sich mit geschichtlichen Ereignissen auseinandersetzen. Behauptungen der Gegenwart – in Interviews und Off-Kommentaren getätigt – werden mit der Verwendung von Archivmaterial untermauert. Deshalb stellt sich bei dem Rezipienten der Eindruck ein, dass es sich bei der Geschichte, um ein komplettes und stimmiges Bild handelt.

Allerdings setzt dieser Umgang mit Archivmaterial eine gewisse technische Entwicklung voraus. Denn die „*Archivierung massenmedialer Dokumente ermöglichte*“⁵⁶ erst „*die Entwicklung mediengestützten Geschichtsunterricht und die Entstehung neuer TV-Kanäle.*“⁵⁷ So wurde die Archivierung für TV und Filmmaterial erst in den beginnenden 1970er Jahre in nationalen Bibliotheken eingeführt.⁵⁸ Zudem gab es erst durch die Einführung der digitalen Computeranimation die Möglichkeit den Übergang zwischen fiktiven und realen Bildern verschwimmen zu lassen und für den Zuschauer wurde das Unterscheiden

⁵⁵ Vgl. Lano, Carolin, 2011, S.95.

⁵⁶ Menzel, Birgit, S.241.

⁵⁷ Ebd.

⁵⁸ Vgl. Menzel, Birgit, S.241.

solcher Bilder erschwert.⁵⁹ Folglich kommt die Frage auf, was denn nun Bilder wirklich „authentisch“ macht? Einen ontologischen Begriff der Authentizität als solchen gibt es nicht. Denn Glaubwürdigkeit ist immer das Ergebnis mehrerer Faktoren, die in einem bestimmten Kontext zueinander stehen.⁶⁰ Selbst ein „echtes“ Filmbild, wie Archivmaterial kann demnach in einen vollkommenen fiktiven Zusammenhang gebracht werden. Deshalb kann es ein „authentisches“ Bild per se nicht geben.

Weiterhin gibt es auch paratextuelle Hinweise, die darauf hindeuten, dass es sich bei einem Film um eine „Mockumentary“ handelt. Diese sind nicht direkt Bestandteil der erzählten Geschichte. Denn der Abspann von „Mockumentaries“ enthält oft Informationen, die einen rein fiktiven Inhalt offensichtlich machen.⁶¹ So sind im Abspann vorkommende Schauspieler und Rollennamen ein sehr eindeutiges Indiz für das Vorliegen einer „Mockumentary“. Desweiteren werden oft sogenannte „Outtakes“, die misslungene Szenen beim Dreh zeigen, am Ende einer „Mockumentary“ eingebaut, um auch den letzten Zweifel an der Fiktivität auszuräumen. Mit diesem Mittel denunziert sich das Genre selbst.

⁵⁹ Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Computer_Generated_Imagery, Abruf am 30.07.2011.

⁶⁰ Vgl. Lano, Carolin, 2011, S.107.

⁶¹ Vgl. Ebd. S.90.

3.2.3. Die Funktionalität und Narration in der „Mockumentary“

Bisher wurden die Besonderheiten des „Mockumentary“-Korpus erarbeitet. Doch ein Autor verfolgt mit dem Schreiben eines Films, einer Serie oder eines Buches immer eine gewisse Absicht. Entweder versucht er den Rezipienten schlichtweg zu unterhalten oder er möchte auf bestimmte Weise über einen Sachverhalt informieren. Dabei kann der Macher eines Dokumentarfilms beispielsweise die Absicht haben, dass der Zuschauer über soziale Zustände aufmerksam gemacht wird oder dass der Rezipient bestimmte Aspekte eines bekannten Themas aus einem anderen Blickwinkel betrachtet. Im Endeffekt möchte der Initiator durch einen Dokumentarfilm sein Publikum aktivieren. So haben auch „Mockumentaries“ ihre Ziele und Absichten. Auffallend dabei ist, dass diese Hybridform sehr selbstkritisch mit ihrem unmittelbaren medialen Umfeld umgeht. Denn „Mockumentaries“ zielen ja – wie im Vorfeld erläutert wurde – in erster Linie auf eine kritische und reflexive Auseinandersetzung mit der Gattung Dokumentarfilm ab.

Trotzdem können „Mockumentaries“ *„sehr unterschiedliche Intentionen verfolgen und Funktionen erfüllen.“*⁶² Zum einen kann das Hauptziel einer „Mockumentary“ sein, Komik zu erzeugen. Dann bekommt der Rezipient auffällige Hinweise, die den fiktionalen Status preisgeben. Versucht ein Film hingegen durch eine manipulative Übernahme von dokumentarischen Elementen vorzugeben tatsächlich dokumentarisch zu sein, dann ist es schwieriger die Funktionen herauszulesen.⁶³ Die Filmwissenschaftler Jane Roscoe und Craig Hight haben eine Art dreigliedriges Klassifikationsschema herausgearbeitet, bei dem Filme und Serien ihrer Funktion und Absicht nach in bestimmte Kategorien eingeteilt werden können.⁶⁴ Auf der untersten Ebene steht die „Parodie“, die dem Zuschauer ihren fiktionalen Status deutlich offenbart. Sie dient in erster Linie nicht der reflexiven Auseinandersetzung mit der Gattung Dokumentarfilm, sondern nutzt den Kontrast einer seriösen dokumentarischen Form und eines absurden oder komischen Inhalts, um hu-

⁶² Menzel, Birgit, S.239.

⁶³ Vgl. Lano, Carolin, 2011, S.14.

⁶⁴ Vgl. Sextro, Maren, 2010, S. 56.

morvolle Momente zu erzeugen. Dabei spielt die Kritik am Genre Dokumentarfilm eine eher untergeordnete Rolle. Vielmehr sollen die von der „Mockumentary“ parodierten Themen und Aspekte in den Vordergrund rücken.⁶⁵ Trotzdem kann diese Form sich auch sehr kritisch mit dem parodierten Gegenstand auseinandersetzen und so eine subversive Behandlung eines bestimmten gesellschaftlichen oder kulturellen Aspekts erzwingen. Nichtsdestotrotz liegt hier das Hauptaugenmerk auf dem Humor, der es dem Zuschauer erlaubt gewisse Sympathien mit dem parodierten Gegenstand zu hegen. Ein Beispiel hierfür wäre die TV-Serie „Stromberg“, die im weiteren Verlauf dieser Arbeit eine wichtige Rolle spielt.

Die zweite Kategorie nennt sich „Kritik“ und sie gibt ebenfalls ihren fiktionalen Status preis.⁶⁶ Allerdings *„geschieht das mit der Absicht, das Publikum aufzufordern, den Wert der kulturellen oder politischen Position des dargestellten Gegenstands zu hinterfragen.“*⁶⁷ Der Rezipient wird in dieser Kategorie angeregt den Habitus der Medien kritisch zu hinterfragen. *„Politisch motivierte Beanstandungen an bestimmten soziokulturellen Erscheinungen“*⁶⁸ sind ebenfalls das Ziel dieser Form von „Mockumentary“. Zweischneidig hingegen wird von Roscoe und Hight die Verwendung dokumentarischer Gestaltungsmittel bezeichnet, da zwar diese Ausprägung die Mittel kritisch hinterfragt, aber sie auch für ihre eigenen Absichten benutzt.⁶⁹ Die Fiktionalisierung wird im Gegensatz zur „Parodie“ nicht durch Übertreibung im Inhaltlichen entlarvt, sondern wird meist erst am Ende des Films preisgegeben. Als Beispiel für den Reflexionsgrad der „Kritik“ könnte man „Kubrick, Nixon und der Mann im Mond“ nennen.

Die dritte Kategorie wird von Roscoe und Hight als „Dekonstruktion“ bezeichnet. Die „Mockumentaries“ dieser dritten Kategorie greifen das dokumentarische Genre meist gleichzeitig auf verschiedenen Ebenen an und kritisieren damit parallel mehrere Aspekte des klassischen Dokumentarfilms.

⁶⁵ Vgl. Roscoe / Hight, 2001, S.12.

⁶⁶ Vgl. Lano, Carolin, 2011, S.16.

⁶⁷ Sextro, Maren, 2010, S. 58.

⁶⁸ Lano, Carolin, 2011, S.16.

⁶⁹ Vgl. Sextro, Maren, 2010, S. 58.

Es geht ihnen nicht nur um die Kritik an einzelnen medialen Praktiken oder speziellen Dokumentarfilm-Subgenres, sondern um eine grundlegende Kritik, um eine Kritik am gesamten Dokumentarfilm-Genre.⁷⁰ Es wird als die feindlichste Form dieser drei Kategorien verstanden, da es hier um eine „Aneignung der dokumentarischen Form“⁷¹ geht, die ihren fiktionalen Status nur schwer oder überhaupt nicht erkennen lässt. Ziel ist es, dem Zuschauer die Unzulänglichkeiten des Dokumentarfilms vor Augen zu führen. Objektivität und Neutralität können demnach auch vom Dokumentarfilm nicht mehr gewährleistet werden. Beispielhaft für diese Kategorie steht der Film „Man Bites Dog“ von Rémy Belvaux, in dem es um einen Serienmörder geht, der von einem Filmteam bei seiner „täglichen Arbeit“ begleitet wird.

Zusammenfassend kann man sagen, dass Roscoe und Hight bei ihren Ausarbeitungen zu dem Thema „Mockumentary“ zu dem Ergebnis kamen, dass diese Hybridform hauptsächlich das Ziel hat dem Rezipienten das versteckte Muster der Gestaltung bei Dokumentarfilmen zu offenbaren und somit stellt sie die Glaubwürdigkeit von dokumentarischen Filmen in Frage.⁷² Dies kann mit dem Hintergedanken geschehen, dass der normale Medienkonsument zu mehr Medienkompetenz erzogen werden soll und sich so ein Rüstzeug gegen mediale Täuschungen zulegt.

*„Ein Film kann eine Realität nie so zeigen, wie sie tatsächlich ist, sondern nur auf eine ganz bestimmte Art und Weise, die dem Medium Film inhärent ist.“*⁷³ Ausgehend von dieser Erkenntnis, stellt sich nun die Frage welche Realitäten denn überhaupt existieren. Eva Hohenberger unterscheidet hierbei zwischen fünf verschiedenen Realitäten.⁷⁴ Die Gesamtheit der überhaupt abbildbaren Realität benennt Hohenberger als die „nichtfilmische Realität“(1). Sie ist die Realität, die auch ohne die Produktion eines Dokumentarfilms bestehen würde und dem Autor die Idee gibt, ein bestimmtes

⁷⁰ Vgl. Sextro, Maren, 2010, S. 60.

⁷¹ Lano, Carolin, 2011, S.16.

⁷² Vgl. Roscoe / Hight, 2001. S.4.

⁷³ Grassl, Monika, „Das Wesen des Dokumentarfilms – Möglichkeiten der Dramaturgie und Gestaltung“, 2007, S.48.

⁷⁴ Vgl. Lano, Carolin, 2011, S.39.

Thema genauer zu behandeln.⁷⁵ Die „vorfilmische Realität“(2) befindet sich während der Dreharbeiten direkt vor der Kameralinse. Dabei kann das gezeigte Ereignis sowohl inszeniert als auch authentisch sein. Hier werden explizit Ausschnitte aus der „nichtfilmischen Realität“(1) ausgesucht, die ihren Weg in die „vorfilmische Realität“(2) finden.⁷⁶ Die „Realität Film“(3) subsumiert alle produktionstechnischen Abläufe, die im Vorfeld und im Anschluss der Dreharbeiten stattfinden. Dazu gehören beispielsweise Finanzierung, Recherche und Postproduktion. Wenn der fertige Film dann in seiner endgültigen Form dem Publikum gezeigt wird, spricht Eva Hohenberger von der „filmischen Realität“(4) Hat der Zuschauer den Film konsumiert daraufhin und kommt es in der Öffentlichkeit zu einem Meinungs Austausch bezüglich des Films, der sich in Kritiken oder weiteren Vorführungen äußert, spricht man von der „nachfilmischen Realität“(5).⁷⁷

Diese Unterscheidung zwischen verschiedenen Realitätsebenen ist wichtig, da das Filmbild sehr viele Darstellungs- und Interpretationsmöglichkeiten zulässt und deswegen einer klaren Unterscheidung von Realitäten nötig ist.⁷⁸

Ein Dokumentarfilm kommuniziert immer auf drei Ebenen.⁷⁹ In erster Linie vermittelt der dokumentarische Film eine bestimmte Botschaft durch ein Thema, das im Film verarbeitet wird. Auf der anderen Seite gibt der Film mittels seiner kinematographischen Form und Ästhetik – also über den verwendeten Stil - dem Zuschauer Intentionen über sich preis. Aber auch über eine dramaturgisch aufgebaute Erzählstruktur kann man einiges aus einem Film lesen.⁸⁰ Darüberhinaus ist die Dramaturgie sowieso von elementarer Bedeutung. Denn sie ist nötig, um lose Ereignisse der „nichtfilmischen Realität“ in ein spannendes Gesamtkonzept zu bringen und sie damit für den Rezipient interessanter zu gestalten.

⁷⁵ Vgl. Hohenberger, 1988, S.29.

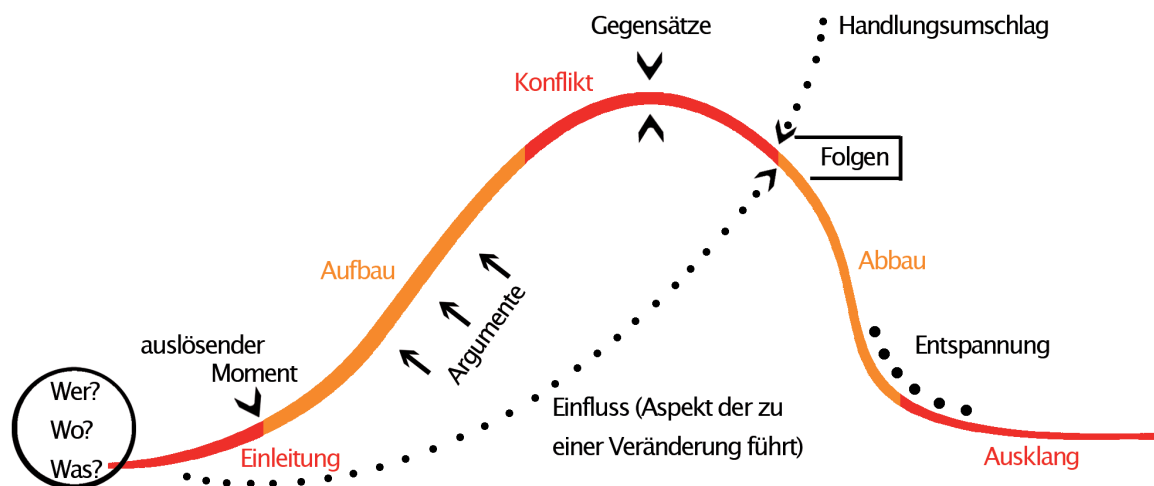
⁷⁶ Vgl. Ebd.

⁷⁷ Vgl. Ebd.

⁷⁸ Vgl. Grassl, Monika, 2007, S. 48.

⁷⁹ Vgl. Grassl, Monika, 2007, S. 41.

⁸⁰ Vgl. Ebd.

**Abbildung 1: Der Spannungsbogen**

(Quelle: à Wengen, Fabienne, 2010, S. 13.)

Wie jede gut erzählte Geschichte muss auch der Dokumentarfilm über einen Spannungsbogen, wie in der obigen Grafik verfügen, damit ein Inhalt für den Zuschauer möglichst interessant vermittelt wird. Am Anfang dieses exemplarischen Bogens steht die Einleitung, die dem Zuschauer einen Überblick darüber gibt was ihn jetzt erwartet. Fragen über das „Wo?“, „Was?“, „Wann?“ und „Wer?“ werden hier geklärt.⁸¹ Im Anschluss findet durch das auslösende Moment der Übergang in den Aufbau statt, der dem Zuschauer Pro- und Kontraargumente einer Thematik veranschaulicht. Daraufhin folgt der Konflikt, der die vorgebrachten Argumente symbolisch gegenüber stellt. In dieser Klimax findet ein unumkehrbarer Wandel der Geschichte statt, der für den weiteren Verlauf der Erzählung unabdingbar ist.⁸² Denn hier wird eine aufgebaute Konfliktsituation nach ihren Argumenten entschieden. Durch den Handlungsumschlag werden dem Rezipienten die Konsequenzen der gelösten Konfliktsituation deutlich gemacht. Folgen von Entscheidungen und Handlungen während des bisherigen Verlaufs bekommen in dieser Phase ein Gesicht.⁸³ Im Abbau wird dem Zuschauer durch Resümees der bisherigen Geschehnisse ein Überblick geliefert. Letztendlich entlässt der Ausklang den Zuschauer aus der Geschichte mit einem Ausblick, der dem Publikum Raum für Spekulationen lässt.

⁸¹ Vgl. à Wengen, Fabienne, „Die Narration im modernen Dokumentarfilm“, 2010, S. 13.

⁸² Vgl. Ebd.

⁸³ Vgl. à Wengen, Fabienne, 2010, S. 15.

Ein solcher Spannungsbogen durchzieht nicht nur den kompletten Film, sondern findet sich auch in einzelnen kleineren Sequenzen des Films wieder. Vor allem im dokumentarischen Film oder in der „Mockumentary“, die oft von reinen Fakten leben, muss durch eine spannende Narration der Zuschauer davon abgehalten werden abzuschalten. In Serien findet man diese Form der Dramaturgie ebenfalls. Sie begegnet dem Zuschauer auch in der TV-Serie „Stromberg“, die in den folgenden Kapiteln in den Fokus der Betrachtung rückt.

4. Die TV-Serie „Stromberg“

4.1. Allgemeines zur Serie

4.1.1. Inhaltlicher Überblick

„Er ist sarkastisch bis ins Mark, egozentrisch ohne Gleichen, zielstrebig bis in die Haarspitzen – vor allem wenn es um

seine eigenen Interessen geht.“⁸⁴ So beschreibt die



Abbildung 2: Stromberg und Serienlogo (Quelle: ProSieben 2004)

duktionsfirma „Brainpool“ den Protagonisten der TV-Serie. Denn im Mittelpunkt steht der Abteilungsleiter der Capitol-Versicherung für Schadensregulierung, Bernd Stromberg. Die Serie beschäftigt sich mit dem Büroalltag in der fiktiven Versicherung „Capitol“. Dabei werden Bernd Stromberg und seine Arbeitskollegen von einem Fernsehteam im „Mockumentary“-Stil begleitet.

So bekommt der Zuschauer einen ungefilterten Eindruck von dem, was in der Abteilung von Bernd Stromberg vor sich geht. Zwischen den einzelnen Handlungssequenzen werden Interviews mit den Mitarbeitern eingebaut, um die einzelnen Charaktere und ihre Meinungen zu bestimmten Themen genauer zu beleuchten. Neben dem zynischen und immer auf den eigenen Vorteil bedachten Bernd Stromberg, spielt der Sachbearbeiter Ulf Steinke eine größere Rolle. Dieser drückt sich am liebsten vor der Arbeit. Im Gegensatz dazu gibt es den gutmütigen und fleißigen Berthold Heisterkamp, der von seinen Kollegen oft nur „Ernie“ genannt wird und öfters Opfer von Ulfs Streichen und Mobbingattacken wird. Die etwas dickere Erika Burstedt ist die gute Seele der Abteilung und bietet aufgrund ihrer Mitgliedschaft beim Betriebsrat und ihrer Figur dem gemeinen Chef Stromberg oft eine Angriffsfläche für bösartige Scherze. Tanja

⁸⁴ <http://www.brainpool.de/bpo/de/programme/serien/stromberg/index.html>, Abruf am 10.08.2011.

Seifert ist die typische junge und hübsche Kollegin in der Abteilung, die oft von ihren männlichen Mitarbeitern heftig umworben wird.⁸⁵ Auffällig ist hier die stereotypische Überzeichnung der einzelnen Charaktere. Alle haben ihre kleineren Macken und Eigenheiten, was oftmals zu sehr humorvollen aber auch tragischen Konfliktsituationen führen kann. Gegenstand der einzelnen Episoden sind meistens Problemsituationen in der Abteilung, die auf Strombergs Eitelkeit vor der Kamera oder seinen Opportunismus zurück zu führen sind.

4.1.2. Entwicklung auf dem deutschen Fernsehmarkt

Produziert wird die Serie von der in Köln ansässigen Produktionsfirma „Brainpool“. Auftraggeber ist ProSieben. Bei ProSieben gab es die ersten vier Staffeln von „Stromberg“ zu sehen. Die erste Staffel lief vom 11.10.2004 bis zum 20.12.2004, jeweils montags um 21:45 Uhr, also direkt nach der Primetime.⁸⁶ Die durchschnittlichen Einschaltquoten der ersten Staffel waren so niedrig, dass die Produktion einer Fortsetzung unwahrscheinlich war.⁸⁷ Trotzdem gab der Auftraggeber grünes Licht für eine zweite Staffel, die im Zeitraum vom 11.09.2005 bis zum 13.11.2005 sonntags ausgestrahlt wurde. Auch hier lagen die Quoten bei Sendestart mit einem schwachen Marktanteil von 5,0 Prozent unter den Erwartungen von ProSieben.⁸⁸ Die dritte Staffel hingegen, die vom 05.03.2007 bis zum 30.04.2007 wieder montags um 22.45 Uhr auf ProSieben lief, erreichte überraschenderweise *„bis zu 16,1 Prozent Marktanteil bei den 14- bis 49-Jährigen.“*⁸⁹ Dies führte dazu, dass auch die Produktion der vierten und vorerst letzten Staffel vom Sender genehmigt wurde. Diese war im Zeitraum vom 03.11.2009 bis zum 29.12.2009 zu sehen.⁹⁰ Der Erfolg der dritten Staffel brachte den Produzenten, Autoren und Schauspielern einige Preise ein.

⁸⁵ Vgl. http://www.tvwiki.de/index.php/Stromberg#4._Staffel, 06.07.2011. & vgl. <http://www.fernsehserien.de/index.php?serie=9381>, 06.07.2011.

⁸⁶ <http://www.brainpool.de/bpo/de/programme/serien/stromberg/index.html>; 22.08.2011.

⁸⁷ Vgl. <http://www.quotenmeter.de/cms/?p1=n&p2=11245&p3=>; 20.08.2011.

⁸⁸ Vgl. Ebd., 20.08.2011.

⁸⁹ <http://www.brainpool.de/bpo/de/programme/serien/stromberg/index.html>; 22.08.2011.

⁹⁰ Vgl. Ebd., 21.08.2011.

Ralf Husmann, der Hauptautor der Serie, erhielt im Jahr 2006 den Adolf-Grimme-Preis für das „Beste Drehbuch“.⁹¹ Der Schauspieler der Rolle des Bernd Stromberg, Christoph Maria Herbst, erhielt unter anderem zwei Mal den Deutschen Comedy Preis und den Bayerischen Fernsehpreis.⁹² Die Serie „Stromberg“ selbst wurde in den Jahren 2005 und 2006 als „Beste Sitcom“ mit dem Deutschen Fernsehpreis ausgezeichnet.⁹³ Obwohl die Einschaltquoten im Bereich Fernsehen eher mager waren, konnte „Stromberg“ mit dem DVD-Vertrieb rund 130.000 Verkäufe für sich verbuchen. Das brachte der Serie den Doppel-Platin-Status ein.⁹⁴ Man kann diese Tatsache auf die kleine, aber treue Fangemeinde zurückführen, die bereit ist Geld für das Format auszugeben.⁹⁵ Trotz schlechter Einschaltquoten hielt der Sender ProSieben an dem Format immer fest. Ralf Husmann, Hauptautor und „Brainpool“-Produzent von „Stromberg“ erklärt dieses Phänomen so:

„Die haben an Stefan Raab geglaubt, als das sonst keiner getan hat, sie haben die „Bully-Parade“ über mehrere Staffeln durchgezogen, bevor es zum Erfolg wurde. Also haben sie Vertrauen, dass Formate, die sie selber gut finden, irgendwann einmal den Weg zum großen Publikum finden.“⁹⁶

Wahrscheinlich aber betrachteten die Verantwortlichen bei ProSieben „Stromberg“ als Prestige, da viele Kritiken in der Fachpresse äußerst positiv ausfielen. So bezeichnete „sueddeutsche.de“ in einem Artikel die Comedyserie als das

„Beste und Intelligenteste, was es auf ProSieben bislang zum Lachen gab.“⁹⁷

⁹¹ Vgl. <http://www.faz.net/artikel/C30964/fernsehen-grimme-preis-2006-fuer-stromberg-30129943.html>, Abruf am 10.08.2011.

⁹² Vgl. <http://www.brainpool.de/bpo/de/programme/serien/stromberg/index.html>, Abruf am 22.08.2011.

⁹³ Vgl. Ebd.

⁹⁴ Vgl.

<http://www.kulturnews.de/knde/news.php?id=496&title=%26quot%3BStromberg%26quot%3B%20kriegt%20Doppel-Platin&artist=Christoph%20Maria%20Herbst>, Abruf am 14.08.2011.

⁹⁵ Vgl. <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,469764,00.html>, Abruf am 04.08.2011.

⁹⁶ <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,470125,00.html>, Abruf am 03.08.2011.

⁹⁷ <http://www.sueddeutsche.de/kultur/tv-chef-stromberg-hengst-in-der-kaffeekueche-1.422654>, Abruf am 14.08.2011.

Aber auch die Onlineausgabe der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung“ urteilte positiv über die Serie:

„Abgründigere Charaktere als den von Herbst gemeinsam mit dem Produzenten und Chefautor Ralf Husmann geformten Bürotyrannen Stromberg gibt es im deutschen Fernsehen wenige, in der deutschen Comedy gewiss gar keinen.“⁹⁸

Spiegel-Online hatte ebenfalls eine gute Meinung über Stromberg:

„Es muss wohl diese Mischung aus Komik und Tragik sein, die letztlich den Reiz der Serie ausmacht.“⁹⁹

Somit liegt der Verdacht nahe, dass ProSieben die Ausstrahlung der Serie als Imagepflege erachtet. Denn ginge man von den bereits erwähnten mageren Einschaltquoten aus, so hätte es „Stromberg“ nach der ersten Staffel nicht mehr gegeben.

4.1.3. Charaktere

Die TV-Serie „Stromberg“ lebt von ihren verschiedenen Charakteren, die - wie bereits erwähnt – die unterschiedlichsten Eigenheiten haben. Um den weiteren Verlauf der Analyse nachvollziehbarer zu gestalten, werden im Folgenden die vier wichtigsten Hauptcharaktere kurz beleuchtet, um die Verknüpfung von Form und Inhalt besser zu verstehen.

Bernd Stromberg

Der Protagonist der Serie ist der Abteilungsleiter der Schadensregulierung der Capitol-Versicherung, Bernd Stromberg. Sein Charakter ist geprägt von einer gewissen Brise Opportunismus und dem ständigen Versuch sich vor der Kamera und den Kollegen als „guter Chef“ darzustellen. So bezeichnet er sich gerne in Interviews und vor Außenstehenden, wie zum Beispiel gegenüber

⁹⁸ <http://www.faz.net/artikel/C31013/stromberg-ist-zurueck-der-schlimmste-chef-aller-zeiten-30032386.html>, Abruf am 03.08.2011.

⁹⁹ <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,469764,00.html>, Abruf am 03.08.2011.

Firmenkunden als „Herbergsvater“¹⁰⁰. Auf der anderen Seite versucht er ständig seinen persönlichen Vorteil aus den gegebenen Umständen zu ziehen. Wenn es also mal schlecht in seiner Abteilung läuft, lebt er nach dem Credo „Wir sind Kollegen, keine Freunde.“¹⁰¹

Zusätzlich neigt Stromberg dazu, durch unangebrachte Äußerungen und Vergleiche den Unmut seiner Vorgesetzten und Mitarbeiter auf sich zu ziehen. Politische Unkorrektheit gehört nämlich ebenso zu seinem Repertoire,¹⁰² wie die fachliche Inkompetenz, wenn es um arbeitstechnischer Abläufe seiner Mitarbeiter.¹⁰³ Trotz kleinerer Rückschläge gelingt es Stromberg immer wieder seine Position in der Firma zurückzuerobern. In einem Interview behauptet Stromberg von sich selbst:

*„Ich bin ja wie so ne Speckschwarte, die du ins Meer schmeißt. Ich komm immer wieder nach oben. Ebbe, Flut, scheißegal, mich kriegt man nicht unter.“*¹⁰⁴

Berthold „Ernie“ Heisterkamp

Aufgrund seines Namens wird der Sachbearbeiter Berthold Heisterkamp in Anlehnung an die Kinderserie „Sesamstraße“ von seinen Kollegen „Ernie“ genannt.¹⁰⁵ Dies und die ständigen Mobbingattacken von seinem Kollegen Ulf Steinke erschweren dem gutmütigen,



Abbildung 3: Berthold (rechts) wird oft Opfer von Ulf (links) Streichen. (Quelle: ProSieben 2004)

aber naiven Berthold den Arbeitsalltag.¹⁰⁶ Sich selbst sieht „Ernie“ eher als „Typ, der auch gerne mal aneckt, wie Che Guevara oder James Bond, oder

¹⁰⁰ Feldhusen, Arne, „Stromberg“, 2005, Staffel 2, Folge 15, 00:02:55 – 00:03:02.

¹⁰¹ Feldhusen, Arne, „Stromberg“ 2007, Staffel 3, Folge 24, 00:15:30 - 00:15:44.

¹⁰² Vgl. Feldhusen, Arne, „Stromberg“ 2004, Staffel 1, Folge 3, 00:19:20-00:19:28.

¹⁰³ Vgl. Feldhusen, Arne, „Stromberg“ 2004, Staffel 1, Folge 3, 00:07:08-00:07:11.

¹⁰⁴ Vgl. Feldhusen, Arne, „Stromberg“ 2007, Staffel 3, Folge 24, 00:03:49-00:03:59.

¹⁰⁵ Vgl. Feldhusen, Arne, „Stromberg“ 2004, Staffel 1, Folge 3, 00:13:18-00:13:21.

¹⁰⁶ Vgl. Feldhusen, Arne, „Stromberg“ 2004, Staffel 1, Folge 3, 00:05:10-00:05:18.

so.¹⁰⁷ und der in der Schulzeit den ein oder anderen auch mal „*beim Direktor gemeldet*“¹⁰⁸ hat. Allerdings widerspricht dies voll und ganz seiner eigentlichen Außenwirkung. Der fleißige und pflichtbewusste Sachbearbeiter der Schadensregulierung ist unter seinem Kollegenkreis wohl mehr als psychisch labiler Sonderfall bekannt, der sich penibel an Statuten und Normen festhält. So treiben ihn schwierige Situationen, die oftmals von seinem Vorgesetzten Stromberg verschuldet sind, an den Rand der Verzweiflung.¹⁰⁹

Ulf Steinke

Dieser Satz beschreibt den jungen, aber etwas antriebslosen Ulf Steinke am besten: „*Mein Vater ist Schlosser und mein Bruder ist momentan arbeitslos. Da finde ich es irgendwie komisch, wenn ich jetzt hier einen auf Chef lerne. Außerdem hab ich alles: DVD, Auto.*“¹¹⁰ Er arbeitet ebenfalls in Strombergs Abteilung als Sachbearbeiter und beschäftigt sich während seiner Arbeitszeit lieber mit dem Lesen von Sportmagazinen oder dem Mobben von seinem Kollegen „Ernie“.¹¹¹ Seine Arbeit betrachtet er als ein notwendiges Übel, für das er nicht bereit ist, sich einen „braunen Hals“¹¹² zu holen. Während des Serienverlaufs beginnt Ulf eine Beziehung mit seiner Kollegin Tanja Seifert, die ihn versucht zu mehr Engagement am Arbeitsplatz zu motivieren. Ulf hingegen denkt, dass „*jetzt hier [nicht – A.d.A.] jeder unbedingt ne große Nummer werden muss.*“¹¹³ Generell fühlt sich Ulf schnell eingeschränkt. So verbringt er vielliebet Zeit mit seinen Freunden bei Fußball und Bier und empfindet seine Beziehung zu Tanja oft als freiheitliche Einschränkung.¹¹⁴ Stromberg versucht bei Ulf einen kumpelhaften Zugang zu finden, um seine angeblich junggebliebene Art in den Vordergrund zu stellen.¹¹⁵ Allerdings vermeidet Ulf unnötige

¹⁰⁷ Feldhusen, Arne, *Stromberg* 2004, Staffel 1, Folge 3, 00:05:50-00:05:55.

¹⁰⁸ Ebd.

¹⁰⁹ Vgl. Feldhusen, Arne, *Stromberg* 2007, Staffel 3, Folge 24, 00:26:03-00:26:30.

¹¹⁰ Feldhusen, Arne, *Stromberg* 2004, Staffel 1, Folge 4, 00:04:07-00:04:22.

¹¹¹ Vgl. Feldhusen, Arne, *Stromberg* 2004, Staffel 1, Folge 3, 00:05:10-00:05:18.

¹¹² Feldhusen, Arne, *Stromberg* 2004, Staffel 1, Folge 4, 00:04:07-00:04:22.

¹¹³ Ebd.

¹¹⁴ Vgl. Feldhusen, Arne, *Stromberg* 2005, Staffel 2, Folge 15, 00:25:29-00:25:53.

¹¹⁵ Vgl. Feldhusen, Arne, *Stromberg* 2005, Staffel 2, Folge 12, 00:18:45-00:18:53.

Nähe zu seinem Vorgesetzten oder nimmt sie nur dann in Anspruch, wenn er einen Vorteil für sich sieht.¹¹⁶

Erika Burstedt

Die mollige Erika Burstedt, die immer ein offenes Ohr für die Sorgen und Nöte ihrer Kollegen hat, ist am längsten als Sachbearbeiterin bei der „Capitol“ beschäftigt und kann auf einen reichen Erfahrungsschatz zurück greifen.¹¹⁷ Gerne stellt sie sich vor die Belegschaft, wenn Stromberg Mitarbeiter für seine Absichten benutzt.¹¹⁸ Doch manchmal übertreibt sie es mit ihren gutgemeinten Ambitionen und interessiert sich mehr für die Belange ihrer Kollegen, als es denen lieb ist.¹¹⁹ Ihre Mitgliedschaft beim Betriebsrat und ihre dickliche Figur bieten dem zynischen Abteilungsleiter Stromberg eine immer wieder gern angenommene Angriffsfläche für Spott und Beleidigungen. In der Tat unterliegt Erika gelegentlich ihrem Heißhunger: *„Ich halt das nicht mehr aus! Stromberg mit seinem Kantinenboykott! Ich könnte ein halbes Schwein auf Toast essen!“*¹²⁰

¹¹⁶ Vgl. Feldhusen, Arne, *Stromberg*, 2004, Staffel 1, Folge 4, 00:08:20-00:09:55.

¹¹⁷ Vgl. Feldhusen, Arne, *Stromberg*, 2005, Staffel 3, Folge 24, 00:08:20-00:09:55.

¹¹⁸ Vgl. Ebd., 00:18:53-00:19:16.

¹¹⁹ Vgl. Feldhusen, Arne, *Stromberg*, 2004, Staffel 1, Folge 4, 00:08:20-00:09:55.

¹²⁰ Feldhusen, Arne, *Stromberg*, 2004, Staffel 1, Folge 3, 00:15:36-00:16:31.

4.2. Handlungsrahmen der einzelnen Staffeln

Damit eine inhaltliche Orientierung in dem Format „Stromberg“ gegeben ist, wird im Nachfolgenden ein allgemeiner Überblick der einzelnen Serienstaffeln ausgearbeitet. Dieser soll die jeweiligen Schwerpunkte der Staffeln in Sinneinheiten zusammenfassen und einen Einblick in die erzählerische Entwicklung der Serie liefern.

4.2.1. Staffel 1

Das Hauptaugenmerk der ersten Staffel liegt zunächst auf der Einführung der unterschiedlichen Charaktere und ihrer Eigenheiten. Vor allem in den ersten Folgen spielen lange Sequenzen, in denen die einzelnen Mitarbeiter vorgestellt werden, eine wichtige Rolle. So beschäftigt sich das Kamerateam in den ersten fünf Minuten der Pilotfolge fast ausschließlich mit dem Abteilungsleiter Stromberg.¹²¹ Ulf hingegen zeigt erste Versuche sich seiner attraktiven Arbeitskollegin Tanja anzunähern, mit der er im weiteren Verlauf der Staffel zusammenkommt.¹²²

Ein weiterer Schwerpunkt der Staffel liegt auf der ständigen Konkurrenz zwischen Bernd Stromberg, dem Abteilungsleiter der Schadensregulierung für den Bereich M bis Z, und Sinan Turculu, dem türkischstämmigen Abteilungsleiter für den Bereich A bis L. Denn laut der Vorgesetzten Strombergs, Frau Berkel, soll es im Rahmen der firmeninternen Umstrukturierung eine Zusammenlegung der beiden Bereiche geben. Folglich soll die Gesamtleitung des Ressorts Schadensregulierung an einen der Bereichsleiter übergeben werden. Dies nimmt sich Stromberg zum Anlass, um sich bei jeder bietenden Gelegenheit gegenüber Herr Turculu mißgönnerisch und intrigant zu verhalten.¹²³ Doch Turculu fällt im Gegensatz zu Stromberg bei der Chefin positiv auf. So konnte der Abteilungsleiter für den Bereich A bis L beispielsweise die erfolgreiche In-

¹²¹ Vgl. Feldhusen, Arne, *Stromberg*, 2004, Staffel 1, Folge 1, 00:00:06-00:04:31.

¹²² Vgl. Ebd., 00:11:53-00:11:57.

¹²³ Vgl. Feldhusen, Arne, *Stromberg*, 2004, Staffel 1, Folge 2, gesamte Folge.

tegration von zwei behinderten Mitarbeitern für sich verbuchen.¹²⁴ Im Gegenzug versucht Stromberg über mehrere Folgen hinweg durch die unterschiedlichsten Aktionen, wie zum Beispiel mit überkauften Geburtstagsgeschenken für die Vorgesetzte oder durch fragwürdige Mitarbeiterführung, sein Image in der Chefetage zu verbessern.¹²⁵ Gegen Ende der ersten Staffel erfährt Stromberg, dass die Gesamtleitung an einen externen Bewerber vergeben wurde, während er selbst in keiner Weise bei der Umstrukturierung berücksichtigt wurde.¹²⁶

4.2.2. Staffel 2

Wider aller Erwartung stellt der Zuschauer fest, dass Bernd Stromberg auch in der zweiten Staffel eine Führungsposition inne hat.¹²⁷ Allerdings ist er diesmal nur noch „stellvertretender Gesamtleiter der Schadensregulierung“. Die Führung der Abteilung hat der junge und dynamische Timo Becker übernommen, der ein Musterbeispiel eines Chefs ist. Er ist ein Akademiker und bei seinen Mitarbeitern sehr beliebt, da er zwar etwas förmlich und fordernd, aber trotzdem immer sehr korrekt im Umgang mit seinen Kollegen ist.¹²⁸ Somit steht er im vollkommenen Kontrast zu Bernd Stromberg, der durch fragwürdige Umgangsformen auffällt. Herr Becker entwickelt sich im Laufe der zweiten Staffel immer mehr zum Antagonisten Strombergs.¹²⁹ Deshalb versucht Stromberg Beckers Autorität bei der Belegschaft durch Machtspielchen in Frage zu stellen.¹³⁰ Denn seinem Verständnis nach sei ja er, Bernd Stromberg, der eigentliche Chef der Abteilung. Unter der neuen Führung von Becker entwickelt sich der sonst so trübselige Sachbearbeiter Berthold Heisterkamp zu dem „besten

¹²⁴ Vgl. Feldhusen, Arne, *Stromberg*, 2004, Staffel 1, Folge 5, gesamte Folge.

¹²⁵ Vgl. Feldhusen, Arne, *Stromberg*, 2004, Staffel 1, Folge 2, gesamte Folge & vgl. Feldhusen, Arne, *Stromberg*, 2004, Staffel 1, Folge 6, gesamte Folge.

¹²⁶ Vgl. Feldhusen, Arne, *Stromberg*, 2004, Staffel 1, Folge 8, 00:22:28 – 00:24:00.

¹²⁷ Vgl. Feldhusen, Arne, *Stromberg*, 2005, Staffel 2, Folge 9, 00:00:25 – 00:04:03.

¹²⁸ Vgl. Feldhusen, Arne, *Stromberg*, 2005, Staffel 2, Folge 9, gesamte Folge.

¹²⁹ Vgl. Feldhusen, Arne, *Stromberg*, 2005, Staffel 2, Folge 11, gesamte Folge & vgl. Feldhusen, Arne, *Stromberg*, 2005, Staffel 2, Folge 13, gesamte Folge

¹³⁰ Vgl. Feldhusen, Arne, *Stromberg*, 2005, Staffel 2, Folge 10, gesamte Folge

*Pferd im Stall*¹³¹ und erhält von Herrn Becker mehr Verantwortung. So darf „Ernie“ erstmals kleinere Projekte in der Firma selbstverantwortlich leiten.

Auch in dieser Staffel ist Stromberg damit beschäftigt sich seine Position in der Firma wieder zurückzuerobieren und seinen Einfluss auszubauen. Allerdings führt dies in den meisten Fällen zu nur noch größeren Imageschäden bei seinen Vorgesetzten. Becker stellt sogar mehrmals Strombergs Zukunft bei der „Capitol-Versicherung“ in Frage.¹³² Obwohl er immer von sich behauptet sein „*Kürbis* [wäre – A.d.A.] *noch sehr saftig*“¹³³, wird sich Stromberg in dieser Staffel seines fortschreitenden Alters bewusst und das macht ihm zu schaffen. Diese Thematik ist auch Gegenstand mehrerer Folgen. So zeigt sich beispielsweise, dass Stromberg mit der Einführung einer neuen Firmensoftware seine Schwierigkeiten hat. Solche Probleme versucht er aber mit vorgespielter Souveränität vor seinen Kollegen zu verbergen.¹³⁴

Aufgrund seiner zahlreicher Entgleisungen wird Stromberg in den letzten Folgen der Staffel von seinem Vorgesetzten in das Archiv strafversetzt. Dort soll er laut Timo Becker keinen Schaden mehr anrichten können.¹³⁵

4.2.3. Staffel 3

Aufgrund des neuen Verwaltungsdirektors Stefan Wehmeyer, der zum ersten Mal in der Serie auftaucht, erhält Stromberg seine alte Position als „stellvertretender Abteilungsleiter der Schadensregulierung“ zurück. Denn dieser erkennt aufgrund der Fernsehpräsenz Strombergs die Bedeutung für die Capitol-Versicherung und erhofft sich so eine Imageverbesserung seiner Firma.¹³⁶ Allerdings wird Herr Wehmeyer schnell von Stromberg desillusioniert, als er erkennt, dass Stromberg dem Außenbild der Firma mehr Schaden zufügt als es

¹³¹ Feldhusen, Arne, *Stromberg*, 2005, Staffel 2, Folge 18, 00:05:10 – 00:05:13.

¹³² Vgl. Ebd., gesamte Folge.

¹³³ Feldhusen, Arne, *Stromberg*, 2005, Staffel 2, Folge 9, 00:08:22 – 00:08:.

¹³⁴ Vgl. Feldhusen, Arne, *Stromberg*, 2005, Staffel 2, Folge 11, gesamte folge.

¹³⁵ Vgl. Ebd. & vgl. Feldhusen, Arne, *Stromberg*, 2005, Staffel 2, Folge 10, gesamte folge.

¹³⁶ Vgl. Feldhusen, Arne, *Stromberg*, 2007, Staffel 3, Folge 19, gesamte Folge.

zu verbessern. Deshalb steht der Verwaltungsdirektor der Anwesenheit der Kameracrew fortan skeptisch gegenüber.¹³⁷

Nachdem sich Stromberg bereits im Vorfeld von seiner Ehefrau scheiden ließ, spielt nun sein Verhältnis zu Frauen die Hauptrolle in der dritten Staffel. Jennifer Schirmann, die aus ihrem Mutterschaftsurlaub zurück kommt, wird nun Ziel von Strombergs Flirtavancen.¹³⁸ Jedoch geht Stromberg zunächst eine Liaison mit der etwas unscheinbaren Nicole ein, für die er sich vor seinen Kollegen und Vorgesetzten schämt.¹³⁹ Als er aber erkennt, dass die weitaus attraktivere Jennifer einem Flirt nicht abgeneigt ist, lässt Stromberg Nicole links liegen.¹⁴⁰

Tanja und Ulf haben mittlerweile geheiratet und sind zusammengezogen.¹⁴¹ Währenddessen hat Berthold damit zu kämpfen, dass seine Mutter verstorben ist, und muss sich damit abfinden, dass er doch nicht befördert wurde.¹⁴²

Erika Burstedt verstirbt am Ende der dritten Staffel.¹⁴³ Sogar den Tod einer Kollegin nutzt Stromberg für seine Zwecke und ersetzt Erika durch die sich in der Probezeit befindende Jennifer, für die er reges Interesse hegt.¹⁴⁴

4.2.4. Staffel 4

Nachdem Stromberg sich mit dem Kantinenkoch der Firma angelegt hat, der zufällig der Cousin eines Vorstandsmitglieds ist, wird er nach Finsdorf, in eine kleine Außenstelle der Capitol-Versicherung strafversetzt.¹⁴⁵ Dort soll er die Filialleitung übernehmen. Jedoch hat der ehemalige Abteilungsleiter nur die Rückkehr in die Hauptzentrale im Kopf. Das Dorf mit seinen konservativen Bewohnern empfindet er als äußerst beengend. Deshalb versucht er in der

¹³⁷ Vgl. Feldhusen, Arne, *Stromberg*, 2007, Staffel 3, Folge 24, 00:09:27- 00:09:46.

¹³⁸ Vgl. Feldhusen, Arne, *Stromberg*, 2007, Staffel 3, Folge 19, gesamte Folge. & vgl. Feldhusen, Arne, *Stromberg*, 2007, Staffel 3, Folge 20, gesamte Folge.

¹³⁹ Vgl. Feldhusen, Arne, *Stromberg*, 2007, Staffel 3, Folge 20, gesamte Folge.

¹⁴⁰ Vgl. Feldhusen, Arne, *Stromberg*, 2007, Staffel 3, Folge 20, 00:20:23-00:23:08.

¹⁴¹ Vgl. Feldhusen, Arne, *Stromberg*, 2007, Staffel 3, Folge 19, gesamte Folge.

¹⁴² Vgl. Feldhusen, Arne, *Stromberg*, 2007, Staffel 3, Folge 24, gesamte Folge.

¹⁴³ Vgl. Feldhusen, Arne, *Stromberg*, 2007, Staffel 3, Folge 26, 00:21:00 – 00:23:43.

¹⁴⁴ Vgl. Ebd., gesamte Folge.

¹⁴⁵ Vgl. Feldhusen, Arne, *Stromberg*, 2009, Staffel 4, Folge 28, gesamte Folge.

kleinen Gemeinde Finsdorf eine größtmögliche Anzahl von Vertragsabschlüssen zu erzielen, um bei der Zentrale einen guten Eindruck zu machen und sich so Rückkehr zu ermöglichen.¹⁴⁶ Währenddessen hat Tanja seinen alten Posten übernommen und tut sich mit dem neuen Aufgabenbereich der Abteilungsleiterin schwer.¹⁴⁷ Zusätzlich belastet Tanjas Beförderung die Beziehung zwischen Ulf und ihr, weil Ulf befürchtet, dass sein Ansehen in der Abteilung aufgrund von Tanjas neuer Position in Mitleidenschaft gezogen werden könnte.¹⁴⁸ „Ernie“ hingegen stürzt im Verlauf der vierten Staffel wegen dem Tod seiner Mutter in eine depressive Phase und versucht sich sogar das Leben zu nehmen.¹⁴⁹ Dies benutzt Stromberg für seinen eigenen Vorteil und schwärzt Tanja bei der Betriebsleitung an, indem er behauptet sie sei mit ihrem Führungsstil an Bertholds psychisch labilem Zustand schuld.¹⁵⁰

Auch im weiteren Verlauf torpediert Stromberg Tanja mit Intrigen, denen Tanja nicht die Stirn bieten kann. Dies führt letztlich dazu, dass Stromberg aufgrund von Personalmangel seinen alten Platz als Abteilungsleiter am Ende der vierten Staffel wieder einnehmen kann.¹⁵¹

¹⁴⁶ Vgl. Feldhusen, Arne, *Stromberg*, 2009, Staffel 4, Folge 34, gesamte Folge.

¹⁴⁷ Vgl. Feldhusen, Arne, *Stromberg*, 2009, Staffel 4, Folge 31, gesamte Folge.

¹⁴⁸ Vgl. Feldhusen, Arne, *Stromberg*, 2009, Staffel 4, Folge 33, gesamte Folge.

¹⁴⁹ Vgl. Feldhusen, Arne, *Stromberg*, 2009, Staffel 4, Folge 28, gesamte Folge.

¹⁵⁰ Vgl. Ebd.

¹⁵¹ Vgl. Feldhusen, Arne, *Stromberg*, 2009, Staffel 4, Folge 36, gesamte Folge.

4.3. Einfluss des britischen Originals „The Office“

Ab der zweiten Staffel fand der Zuschauer einen Vermerk im Abspann der Serie, der vielen aus der ersten Staffel noch unbekannt war. *„Inspired by the UK BBC series The Office created by Ricky Gervais and Stephen Merchant“*¹⁵² war nun nach jeder Folge zu lesen. Hintergrund war eine Urheberrechtsverletzung in den Augen des britischen Fernsehsenders BBC (British Broadcasting Corporation), nachdem der britische Sender im Oktober 2004 große Ähnlichkeiten „Strombergs“ zu dem Format „The Office“ erkannte.¹⁵³ BBC behielt sich gerichtliche Schritte gegen die Produktionsfirma „Brainpool“ vor. Allerdings konnten sich der Produzent von „Stromberg“, Ralf Husmann und die geistigen Väter von „The Office“, Ricky Gervais und Stephen Merchant, auf einem außergerichtlichen Weg einigen.¹⁵⁴ Über die genauen Umstände dieser Einigung ist nichts bekannt. Lediglich eine kurze Aussage auf Gervais privater Internetseite gibt Aufschluss darüber, dass die Macher von „The Office“ mit der Lösung „höchst zufrieden“¹⁵⁵ gewesen sein müssen.

In der Tat fallen viele Parallelen zwischen der britischen Serie „The Office“ und dem deutschen Pendant auf. Abgesehen davon, dass der Inhalt der Serien fast identisch ist, finden sich vor allem viele Überschneidungen was Kamerastil, Schnitt und sogar Charaktere angeht. Das Intro von „Stromberg“ entspricht in der Ästhetik fast vollständig dem britischen Original. Schwenks über das Bürogebäude unterlegt mit sanfter Klaviermusik leiten sowohl „The Office“, als auch „Stromberg“ ein.¹⁵⁶ Am auffälligsten sind allerdings die verblüffenden Ähnlichkeiten der beiden Protagonisten. Sowohl Bernd Stromberg als auch der Abtei-

¹⁵² <http://www.tagesspiegel.de/medien/wir-schoepfen-alle-aus-dem-leeren/702800.html>, Abruf am 12.08.2011.

¹⁵³ Vgl. Ebd.

¹⁵⁴ Vgl. <http://www.moviepilot.de/serie/stromberg>, Abruf am 10.08.2011.

¹⁵⁵ Auf Gervais privater Internetseite findet sich ein Kommentar zu der Einigung mit den Produzenten von „Stromberg“: *„I can't go into details but yes there was an agreement reached and we are very happy with it. I must say I was very surprised when I saw the new unauthorised version.“*, vgl. <http://www.rickygervais.com/notwqanda.php>, Abruf am 10.08.2011.

¹⁵⁶ Vgl. Feldhusen, Arne, *Stromberg*, 2009, Staffel 4, Folge 31, 00:00:31 – 00:01:02, & vgl. Gervais, Ricky & Merchant, Stephen, *The Office*, 2002, Season 2, Episode 7, 00:00:42 – 00:01:04.

lungsleiter des britischen Pendants, David Brent, tragen denselben Bart und ziehen regelmäßig durch ihre fragwürdigen Verhaltensweisen den Unmut von Kollegen und Vorgesetzten auf sich.¹⁵⁷



Abbildung 4: Bernd Stromberg von „Stromberg“ (Quelle: ProSieben 2005)



Abbildung 5: David Brent von „The Office“ (Quelle: BBC 2001)

Wie die Abbildungen 4 und 5 zeigen, sind die übereinstimmenden Äußerlichkeiten nicht zu übersehen. Aber auch charakterlich lassen sich bei den beiden Abteilungsleitern Analogien finden. David Brent ist auf sein Image bedacht und gibt vor ein „Womenicer“ zu sein: „*Yeah, I have girlfriends. They come and go.*“¹⁵⁸ Genauso sieht sich Stromberg als Frauenverstehender und behauptet: „*Ich bin ja ein Typ, der überall schnell Anschluss findet. Weil ich eben sehr gut mit Menschen kann - auch mit Frauen.*“¹⁵⁹ Einzelne Marotten der beiden Protagonisten unterstützen ebenfalls den Plagiatsverdacht. Zum Beispiel spielen sich Stromberg und Brent in unangenehmen Situationen stets an der Krawatte rum.¹⁶⁰ Sogar die Nebenrollen der Serie „Stromberg“ finden ihre Gegenstücke bei dem britischen Original. Der Charakter des meist unmotivierten Ulf Steinke lässt sich in der Rolle des Tim Canterbury, der ebenfalls seinen Job als frustrierend empfindet, wieder erkennen.¹⁶¹ Hingegen wird die Rolle des fleißigen Berthold Heisterkamp in der BBC-Version von dem strebsamen Gareth Kee-

¹⁵⁷ Vgl. Feldhusen, Arne, *Stromberg*, 2009, Staffel 4, Folge 31, gesamte Folge, & vgl. Gervais, Ricky & Merchant, Stephen, *The Office*, 2002, Season 2, Episode 7, gesamte Folge.

¹⁵⁸ Merchant, Stephen, *The Office*, 2002, Season 2, Episode 7, 00:21:35 – 00:21:40.

¹⁵⁹ Feldhusen, Arne, *Stromberg*, 2005, Staffel 2, Folge 12, 00:19:57- 00:20:26.

¹⁶⁰ Vgl. Merchant, Stephen, *The Office*, 2002, Season 2, Episode 7, 00:04:45 – 00:04:50. & vgl. Feldhusen, Arne, *Stromberg*, 2009, Staffel 4, Folge 30, 00:04:00- 00:04:06.

¹⁶¹ Vgl. Merchant, Stephen, *The Office*, 2002, Season 2, Episode 7, 00:09:50 – 00:10:01.

nan dargestellt, der wie „Ernie“ Ambitionen hat in der Firma eine höhere Position einzunehmen.¹⁶²

Darüberhinaus ist der ganze „Mockumentary“-Stil der TV-Serie „Stromberg“ von dem BBC-Original komplett übernommen worden. Angefangen von der beobachtenden Kameraführung mit gewollten handwerklichen Fehlern, wie unscharfen Bildern, Reißschwenks und verwackelten Zoomfahrten, über die statischen Interviewsituationen bis hin zum Stil des Schnitts finden sich alle gestalterischen Elemente von „The Office“ bei „Stromberg“ wieder.¹⁶³

Letztlich gibt es doch einen kleinen Unterschied zwischen der deutschen und der englischen Serie. Während der Zuschauer bei „Stromberg“ akustisch nie etwas von dem Filmteam wahrnimmt, tritt bei „The Office“ der Redakteur, wenn er in Interviews kurze Zwischenfragen stellt, hörbar in Erscheinung.¹⁶⁴ Somit eröffnet sich bei der englischen Version die Möglichkeit, dass der Zuschauer die unmittelbare Reaktion auf eine Frage, die sich beispielsweise in einem Zögern äußern kann, sofort erkennt. Dies wiederum eröffnet eine neue Quelle von komischen Situationen.

¹⁶² Vgl. Merchant, Stephen, „*The Office*“, 2002, Season 2, Episode 7, gesamte Folge. & Feldhusen, Arne, *Stromberg*, 2005, Staffel 2, Folge 12, gesamte Folge.

¹⁶³ Man vergleiche hierzu mehrere Folgen von „*The Office*“ und „*Stromberg*“, Beispielsweise: Merchant, Stephen, „*The Office*“, 2002, Season 1, Episode 3, gesamte Folge & Feldhusen, Arne, *Stromberg*, 2004, Staffel 1, Folge 1, gesamte Folge.

¹⁶⁴ Merchant, Stephen, „*The Office*“, 2002, Season 2, Episode 7, 00:21:47 – 00:21:49.

4.4. Gründe und Möglichkeiten des Medium Fernsehen bei „Stromberg“

Die Tatsache, dass „Stromberg“ im Distributionsmedium Fernsehen verbreitet wird, ist ein wichtiger Aspekt, der ebenfalls beleuchtet werden muss. Denn das Medium Fernsehen hat mit seinem Programmumfeld eine große Wirkung auf die Rezipienten.¹⁶⁵ Da das Arbeitsleben immer dem Ritus der alltäglichen Wiederholung folgt, trägt „Stromberg“ aufgrund seiner Thematik, nämlich der Abbildung eines „typischen Büroalltags“, in sich etwas „Seriellles“. Geht man nun von der Annahme des Medientheoretikers Peter Zimmermann aus, dass sich *„Alltagsgeschichten und darin vor allem die Stoffe, die in sich schon etwas Serielles tragen“*¹⁶⁶, besonders für das serielle Erzählen eignen, erscheint eine Verbindung zum Medium Fernsehen nach dem Filmwissenschaftler Knut Hickethier als besonders sinnvoll.¹⁶⁷ Dieser stellt nämlich *„die periodische oder serielle Angebotsstruktur“*¹⁶⁸ der Fernsehlandschaft in engen Zusammenhang mit der Erzählweise der Fernsehserie.

Im Gegensatz zu der Fortsetzungsgeschichte besteht die Serie aus abgeschlossenen Folgenhandlungen. Jede Folge der Serie besitzt eine in sich geschlossene Handlung. Dies ist auch bei „Stromberg“ der Fall. Zwar bleiben größere Veränderungen, wie Beförderungen oder Versetzungen für einen längeren Zeitraum bestehen, doch das *„immer gleiche Stammpersonal“*¹⁶⁹ und der Handlungsort, das Büro, bleiben im Wesentlichen gleich.¹⁷⁰ Auf diese Weise werden die einzelnen Folgen einer Serie untereinander verknüpft und führen dazu, dass die Fernsehserie als eine Sinneinheit beim Rezipient wahrgenommen wird.

¹⁶⁵ Vgl. Meyen, Michael, *„Mediennutzung“*, 2001, S. 124.

¹⁶⁶ Zimmermann, Peter, *„Dokumentarfilm im Umbruch“*, 2006, S. 132.

¹⁶⁷ Vgl. Hickethier, Knut, *„Film- und Fernsehanalyse“*, 4. Auflage, 2007, S. 195.

¹⁶⁸ Hickethier, Knut, *„Film- und Fernsehanalyse“*, 4. Auflage, 2007, S. 195.

¹⁶⁹ Ebd.

¹⁷⁰ Man vergleiche hierzu mehrere Folgen von „Stromberg“ untereinander, Beispielsweise: Vgl. Husmann, Ralf; *Stromberg*, 2004, Staffel 1, Folge 2, gesamte Folge. & Husmann, Ralf; *Stromberg*, 2007, Staffel 3, Folge 19, gesamte Folge.

Für den inhaltlichen Verlauf innerhalb der einzelnen Folgen hingegen gilt:

*„Die Störung eines zumeist harmonischen Ausgangspunktes durch einen Zwischenfall führt zu einem Konflikt, der in der Folge beseitigt wird, sodass am Ende wieder der harmonische Ausgangszustand hergestellt ist.“*¹⁷¹

Als stellvertretendes Beispiel hierfür können mehrere Folgen der Serie „Stromberg“ verglichen werden. So fällt beispielsweise auf, dass Bernd Stromberg in einer Folge der zweiten Staffel sein angespanntes Verhältnis zu seinem Vorgesetzten Herrn Becker durch die geheuchelte Fußballbegeisterung verbessern kann. Allerdings verspielt sich Stromberg diesen Bonus im Laufe der Folge wieder, sodass er am Ende gegenüber Becker wieder in einem ungünstigen Licht steht.¹⁷² Auch hier gilt demnach das Prinzip der abgeschlossenen Folgenhandlung, bei der die Ausgangsposition am Ende der Episode wieder hergestellt wird. Dieses Prinzip ist auch für den weiteren Verlauf der Serie wichtig, da dadurch dem Autor eine Vielzahl von Erzählmöglichkeiten offen gehalten wird.

Allgemein kann man sagen, dass Serien, die in einem regelmäßigen Turnus - also täglich oder wöchentlich - wiederkehren, im Alltag der Rezipienten eine wichtige Rolle spielen. Dementsprechend nehmen auch die in den TV-Serien vorkommenden Rollen mittelbar an dem Leben der Zuschauer teil, da das Medium Fernsehen zugleich für Gesprächsstoff im Bekanntenkreis sorgt und ein Identifizierungsobjekt sein kann.¹⁷³ Dies wird dadurch begünstigt, dass die Vorstellungen des Zuschauers vom Alltäglichen zu einem wesentlichen Teil von den Medien geprägt sind.¹⁷⁴ Demzufolge gibt es eine wechselseitige Beziehung zwischen dem Rezipienten und dem, was ihm in Fernsehserien durch Charakterrollen vorgespielt wird. Denn diese „Konventionen des Alltags“¹⁷⁵, wie sie Hickethier benennt, - also Verhaltensregeln von Menschen untereinander - finden auch Einfluss in TV-Serien.

¹⁷¹ Hickethier, Knut, „Film- und Fernsehanalyse“, 4. Auflage, 2007, S. 195.

¹⁷² Vgl. Feldhusen, Arne, *Stromberg*, 2005, Staffel 2, Folge 13, gesamte Folge.

¹⁷³ Vgl. Meyen, Michael, „Mediennutzung“, 2001, S. 139.

¹⁷⁴ Vgl. Hickethier, Knut, „Film- und Fernsehanalyse“, 4. Auflage, 2007, S. 175.

¹⁷⁵ Ebd.

Kommt nun der Umstand des seriellen Erzählens hinzu, ist es dem Zuschauer möglich, die Entwicklung von Charakteren über einen längeren Zeitraum zu verfolgen und so Parallelen zu sich selber zu ziehen. Das heißt, dass er auch bei „Stromberg“ sein Verhalten stets reflexiv mit dem der Charaktere vergleichen kann. Werden nun aber diese Alltagskonventionen von den Serienrollen durchbrochen, wie bei „Stromberg“ beispielsweise durch ungebührliches Verhalten gegenüber Kollegen oder Vorgesetzten, bewirkt dies beim Rezipienten eine emotionale Reaktion, die sich beispielweise in Amüsement äußern kann.¹⁷⁶ Im Fall „Stromberg“ erzwingt der Protagonist durch seine unpassenden Aktionen, wenn er sich beispielsweise beim betriebsinternen Kegelabend betrinkt, bei dem Publikum ein Gefühl des Fremdschämens.¹⁷⁷ In anderen Situationen kann aber auch ein herzhaftes Lachen die Folge eines Durchbruchs der Alltagskonventionen sein.

Darüberhinaus konnotiert der Zuschauer mit dem Medium Fernsehen im Gegensatz zu dem Kinofilm auch immer einen Akt des „Mit-Dabei-Seins.“¹⁷⁸ Aufgrund der Koexistenz von fiktionalen und non-fiktionalen Programminhalten geht der Rezipient nämlich von einem Eventcharakter des Fernsehens aus.¹⁷⁹ Ein Event also, dessen Zeuge er zufällig durch das Konsumieren von Programminhalten wird. So finden Spielfilme (fiktional), die während der Prime-Time laufen, meist ihren zeitlichen Platz nach den Hauptnachrichten (non-fiktional).¹⁸⁰ Die Assoziation mit dem Eventcharakter wird dadurch bestärkt, dass der Rezipient seine Fernsehinhalte oft nicht bewusst auswählt, sondern aufgrund der Programmvietalt einem wahllosen „Zapping“ unterliegt.¹⁸¹ Der Zuschauer schaltet in der Regel zwischen mehreren Programmangeboten hin und her und bleibt bei für ihn scheinbar interessanten Inhalten stehen. Somit erhärtet sich beim Zuschauer der Eindruck des „zufälligen Beobachtens“.

¹⁷⁶ Vgl. Hickethier, Knut, „*Film- und Fernsehanalyse*“, 4. Auflage, 2007, S. 176.

¹⁷⁷ Vgl. Feldhusen, Arne, *Stromberg*, 2005, Staffel 2, Folge 10, gesamte Folge.

¹⁷⁸ Vgl. Hight, Craig, „*Television Mockumentary, Reflexivity, Satire and a Call to Play*“, 2011, S. 77.

¹⁷⁹ Vgl. Ebd., S. 78.

¹⁸⁰ Vgl. <http://programm.daserste.de/pages/programm/liste.aspx>, Abruf am 22.08.2011.

¹⁸¹ Vgl. <http://www.medialine.de/deutsch/wissen/medialexikon.php?snr=6281>, Abruf am 05.08.2011.

Diesen Eindruck macht sich auch die Serie „Stromberg“ auf ihre eigene Weise zu nutzen. Die „Mockumentary“-Form der Serie gibt dem Zuschauer nämlich den Anschein vor „Beobachter“ einer alltäglichen Situation zu sein. Somit impliziert „Stromberg“ ein sehr fernsehtypisches Merkmal. Auf diese Weise benutzen die Macher der Serie das Umfeld Fernsehen, um dem Format einen zusätzlichen „authentischen Charakter“ zu geben.

5. Funktionalitätsanalyse der „Mockumentary“ in der Serie „Stromberg“

Bisher wurden in der Film- und Fernsehwissenschaft nur „Mockumentaries“ in filmischer Form nach ihrer Funktionalität hin untersucht. Eine Analyse von Serien, die im „Mockumentary“-Stil gehalten sind, gab es bis jetzt noch nicht. Deshalb wird im folgenden Kapitel die Serie „Stromberg“ mit ihren gestalterischen und inhaltlichen Eigenheiten nach ihrer Aussageabsicht untersucht. Denn „Mockumentaries“ können *„je nachdem in welchem Kommunikationszusammenhang sie stehen, unterschiedliche Funktionen erfüllen.“*¹⁸²

5.1. Der Büroalltag als Rahmensituation

Wie bereits im vorhergehenden Kapitel erwähnt, spielen die Charaktere in „Stromberg“ eine wichtige Rolle für die Aussagekraft der Serie. Weiterhin kann man sagen, dass der Handlungsort einen wichtigen Faktor für die Komik der Serie bereit stellt, weil dem Zuschauer durch das Großraumbüro ein in der Gesellschaft allgemein bekanntes Umfeld gezeigt wird. Somit trägt der Kontrast zwischen den sehr überzeichneten Rollen und des konventionellen Büroraums einen wichtigen Teil zu der Komik der Serie bei. Wenn sich nämlich die Charaktere in dem so gewöhnlichen Biotop des Arbeitsalltags bewegen und interagieren, fragt sich der Zuschauer, ob er nicht selber Menschen mit ähnlichen Anwandlungen kennt. Deshalb kann man sagen, dass diese Kombination dem Rezipienten Möglichkeiten für Identifikation und Assoziation offen lässt.

¹⁸² Lano, Carolin, 2011, S.128.

5.1.1. Identifikationsmöglichkeiten des Zuschauers

In einer großen Firma, wie der fiktiven „Capitol-Versicherung“ treffen unterschiedliche Menschen mit verschiedenen Hintergründen aufeinander.¹⁸³ Während Berthold Heisterkamp beispielsweise der pflichtbewusste Angestellte ist, begreift Ulf seine Arbeit als lästige Notwendigkeit und lässt keine Gelegenheit aus sich vor seinem Job zu drücken.¹⁸⁴ Deshalb kann es zu den verschiedensten Arten von Konfrontation kommen. Außerdem begegnet sich in der Serie ein großes Altersspektrum. So ist Ulf Steinke Ende zwanzig und seine Arbeitskollegin Erika Burstedt um die fünfzig.¹⁸⁵

Demzufolge greift die Serie unterschiedliche Stereotype der Gesellschaft auf, um ihr so einen Spiegel vorzuhalten. Dies schafft beim Zuschauer eine größere Assoziations- und Identifizierungsmöglichkeit und erweitert somit die Zielgruppe.

Das Aufeinandertreffen der Charaktere in Konfliktsituationen schafft beim Zuschauer eine Empfindung von Humor. Dies liegt unter anderem auch an der Vielfalt von Persönlichkeiten. Nachdem Herr Becker Berthold Heisterkamp beispielsweise mehr Verantwortung für die Leitung von Projekten gibt, glaubt „Ernie“, er wäre kompetenter als seine Kollegen und müsse diese belehren. Folglich stößt er mit diesem Verhalten bei vielen der Mitarbeiter auf Ablehnung. Als „Ernie“ nämlich Erika beobachtet, wie sie die Akten nicht nach seinem System abspeichert, macht er sie darauf aufmerksam: *„Ne eben so nicht Erika, nach meinem neuen Plan würden wir das direkt nach oben schicken!“*¹⁸⁶ Dem Zuschauer wird anhand von „Ernie“ das Bild des überengagierten Besserwissers vermittelt, der am Arbeitsplatz wohl eher den Unmut, als die Achtung der Kol-

¹⁸³ Vgl. Kapitel 4.1.3., Charaktere

¹⁸⁴ Vgl. Ebd.

¹⁸⁵ Vgl. Feldhusen, Arne, *Stromberg*, 2004, Staffel 1, Folge 4, gesamte Folge.

¹⁸⁶ Feldhusen, Arne, *Stromberg*, 2005, Staffel 2, Folge 15, 00:11:15 – 00:11:23.

legen auf sich zieht. Deshalb reagiert Erika entnervt und fordert „Ernie“ auf ihren Arbeitsplatz zu verlassen.¹⁸⁷

Erika hingegen ist aufgrund ihrer menschlichen Wärme in der Abteilung beliebt. Wenn Kummer oder Sorgen bei Mitarbeitern aufkommen, hat sie das Bedürfnis zu helfen. Da Tanja und Ulf sich gestritten haben, ist Ulf mit seinen Freunden in den Urlaub gefahren, um etwas Abstand zu Tanja zu gewinnen.¹⁸⁸ Jedoch macht sich Tanja Sorgen, ob Ulf ihr im Urlaub treu bleibt. Als Erika dies mitkriegt, versucht sie ihr gut zu zureden und nennt Argumente die gegen ihre Annahme sprechen.¹⁸⁹ Hier sieht der Zuschauer eine Angestellte, die sich um die Belange ihrer Kollegen kümmert. Erika, die sich beim Betriebsrat engagiert, erweckt beim Rezipienten den Anschein einer fürsorglichen und gutmütigen Figur. Damit wird das Spektrum der abgebildeten Gesellschaftsteile um eine positiv konnotierte Type erweitert und ermöglicht somit eine neue Identifikationsmöglichkeit.

In Deutschland bestehen knapp 40% der Haushalte aus Singlewohnungen.¹⁹⁰ Es liegt also der Verdacht nahe, dass heutzutage junge Menschen entweder nicht gewillt sind sich an einen Partner fest zubinden oder die soziodemographische Entwicklung und die steigende Notwendigkeit nach mehr Flexibilität dies erschweren.¹⁹¹ Ulf steht in der Serie „Stromberg“ mit seinem Alter und seiner Verhaltensweise für den typischen jungen Mann der modernen Gesellschaft, der sich versucht durch materielle Dinge, wie „Autos und DVD's“¹⁹², einen Lebensmittelpunkt zu schaffen. Seine Beziehung zu Tanja steht daher immer in einem starken Spannungsverhältnis zu seinen eigenen Bedürfnissen. Das führt dazu, dass sich Kleinigkeiten schnell zum Streit zwischen dem Paar

¹⁸⁷ Vgl. Feldhusen, Arne, *Stromberg*, 2007, Staffel 2, Folge 15, 00:11:24 – 00:11:30.

¹⁸⁸ Vgl. Feldhusen, Arne, *Stromberg*, 2007, Staffel 2, Folge 15, 00:06:03 – 00:06:30.

¹⁸⁹ Vgl. Ebd.

¹⁹⁰ Vgl.

<http://www.destatis.de/jetspeed/portal/cms/Sites/destatis/Internet/DE/Navigation/Statistiken/Bevoelkerung/VorausberechnungHaushalte/VorausberechnungHaushalte.psml;jsessionid=95855657B0E4114CF5B5E7472CE626D8.internet2>, Abruf am 14.08.2011.

¹⁹¹ Vgl. Lengerer, Andrea und Prof. Dr. Klein, Thomas, „Der langfristige Wandel partnerschaftlicher Lebensformen im Spiegel des Mikrozensus“, 2007, S. 436.

¹⁹² Feldhusen, Arne, *Stromberg* 2004, Staffel 1, Folge 4, 00:04:07-00:04:22.

entwickeln.¹⁹³ Zusätzlich empfindet Ulf den für sein Alter typischen Drang nach Unabhängigkeit. In einem Interview behauptet er nämlich:

*„Also deswegen fällt es einem auch schwer sich da irgendwo festzulegen. Du hast ja heute so viele Möglichkeiten und da denkt man sich, vielleicht kommt ja doch noch irgendwas besseres.“*¹⁹⁴

Beziehungsprobleme, die vielen Menschen bekannt sind, bekommen somit ein Gesicht in der Serie und verleihen ihr dadurch einen nachvollziehbareren Charakter. Außerdem erhält ein junges Publikum durch die Rolle des Ulf Steinke eine Identifikationsfigur.

5.1.2. Die Übertreibung und daraus resultierende Möglichkeiten

Die Serie „Stromberg“ zeichnet sich besonders durch den Effekt des Fremdschämens aus. Dieser wird durch Situationen hervorgerufen, die aufgrund des kontroversen Verhaltens der Charaktere auftreten. Harmonische Ausgangssituationen entwickeln sich durch übertriebene Reaktionen seitens der Darsteller zu einem absurden Schauspiel. Als Bernd Stromberg vertretungsweise die Position seines Vorgesetzten Timo Becker übernehmen soll, nimmt er dies erneut zum Anlass sich auf unpassende Weise zu präsentieren. Da er auf die Toilette muss, kommt er zu spät in eine Konferenz der Abteilungsleiter und entschuldigt sich mit den Worten:

*„Entschuldigung, dass ich zu spät bin, aber ich musste noch meinen Rüssel wringen.“*¹⁹⁵

Solch eine Wortwahl ist natürlich vollkommen überzogen. Besonders wenn man bedenkt, dass Stromberg dies in einem Umfeld von sich gibt, das ihm aufgrund

¹⁹³ Vgl. Feldhusen, Arne, *Stromberg* 2007, Staffel 3, Folge 24, 00:06:30-00:06:43.

¹⁹⁴ Feldhusen, Arne, *Stromberg* 2005, Staffel 2, Folge 15, 00:25:29 - 00:25:53.

¹⁹⁵ Feldhusen, Arne, *Stromberg* 2007, Staffel 3, Folge 24, 00:08:35 - 00:08:53.

seines bekannten Verhaltens sowieso schon skeptisch gegenüber steht. Dazu steht das Niveau seiner Sprache in vollkommenen Gegensatz zu der Gesellschaft, in der er sich gerade befindet. Es handelt sich nämlich um die Chefetage der „Capitol-Versicherung“. Die Autoren dieser Folge wollten durch den Kontrast von Strombergs Verhalten und der ernsten Situation einer Abteilungsleiterkonferenz eine Art von Komik erzeugen, welche die Verhaltenskonventionen des Arbeitslebens ad absurdum führt.

Da Berthold Heisterkamp, alias „Ernie“, oftmals Gegenstand von Witzen in seiner Abteilung wird und einen eher schlechten Ruf bei seinen Kollegen genießt, ergreift er durch die Leitung einer kleinen Arbeitsgruppe die Chance seine Autorität zu steigern. Dies tut er mithilfe von sehr fragwürdigen Methoden. So nimmt er sich das träge Arbeitsverhalten seiner Kollegen zum Anlass den Kühlschrank des Pausenraums mit einem Kettenschloss zu verriegeln. Er will sie dadurch zu einer effizienteren Arbeitsweise bewegen.¹⁹⁶ Natürlich stößt dies bei seinen Mitarbeitern auf Ablehnung und Protest. Auch hier fällt die überspitzte Reaktion auf eine in der Arbeitswelt übliche Konfliktsituation auf. Diese Momente bei Stromberg sind meist die Ausgangspunkte für weitere und noch viel skurriler anmutende Passagen.¹⁹⁷

Denn die Übertreibung dient nicht nur der Erzeugung von Komik, sondern ermöglicht auch eine dramatische Steigerung für den weiteren Verlauf der Episode. Die Teilnehmer von „Ernies“ Projektgruppe lassen sich nämlich das Abschließen des Kühlschranks nicht gefallen und fordern von Heisterkamp den Schlüssel.¹⁹⁸ Als Berthold diesen nicht preisgeben will, fangen die Kollegen an ihn zu kitzeln. Die Situation eskaliert und „Ernie“ schlägt um sich. Es kommt zu Schreierei und einem Handgemenge, bei dem Erika einen Schlag abbekommt. Währenddessen hat Stromberg in seinem Büro ein Gespräch mit einem Kunden. Von dem Lärm gestört stürmt der Abteilungsleiter aus seinem Büro und schreit:

¹⁹⁶ Vgl. Feldhusen, Arne, *Stromberg*, 2005, Staffel 2, Folge 15, 00:08:16 - 00:08:53.

¹⁹⁷ Vgl. Ebd., weiteren Verlauf der Folge.

¹⁹⁸ Vgl. Feldhusen, Arne, *Stromberg*, 2005, Staffel 2, Folge 15, 00:12:41 - 00:12:55.

„Sag mal habt ihr nen Knall! Ich hab hier einen Geschäftstermin!“¹⁹⁹

Daraufhin entgegnet ihm Erika: „Der hat mich geschlagen, der Spinner!“²⁰⁰
[meint Berthold Heisterkamp – A.d.A.]

Unweigerlich tritt beim Rezipienten der Eindruck auf, dass es sich hier nicht um erwachsene Menschen in einem Büro handelt, sondern um kleine Kinder, die auf einem Schulhof streiten. Die Autoren von „Stromberg“ spielen also mit gängigen Klischees von gesellschaftlichen Teilbereichen, wie dem Schulhof und bringen diese in eine absurde Kombination mit dem Handlungsort des Großraumbüros. Diese Situation wirkt auf den Rezipienten somit vollkommen überzeichnet. Allerdings erkennt der Zuschauer bestimmte Verhaltensmuster aus dem Alltag wieder. Er wird aber zum Schmunzeln bewegt, wenn er diese Verhaltensweisen in einem ganz neuen Kontext sieht, der nicht seinen Erwartungen entspricht.

¹⁹⁹ Feldhusen, Arne,; *Stromberg*, 2005, Staffel 2, Folge 15, 00:12:41 - 00:12:55.

²⁰⁰ Ebd.

5.2. „Mockumentary“ als humoristischer Motor

In einem Videointerview, das auf dem Internetportal „myspass.de“ zu sehen ist, äußert sich der Kameramann von „Stromberg“, Johannes Imdahl, folgendermaßen auf die Frage, wie er den Anschein des Beobachtens in der Serie erzeugt:

„Also das ist ein Zusammenspiel aus vielen verschiedenen erzählerischen Elementen. Wir haben ja die Interviews, die sehr gesetzt [...] sind vom Stativ gedreht und die meisten Spielszenen sind von der Schulter gedreht. Das heißt ich hab die Kamera auf der Schulter und dadurch erzeuge ich einen sehr variablen, einen sehr dynamischen Eindruck.“²⁰¹

Imdahl spricht hier die Verwendung von „Mockumentary“-Eigenheiten an, die er benutzt, um der Serie einen dokumentarischen Charakter zu verleihen. Er stellt das *„Zusammenspiel aus vielen erzählerischen Elementen“*²⁰² explizit in den Vordergrund. Betrachtet man nämlich die bereits ausgearbeiteten Gestaltungsmerkmale von „Mockumentaries“, so fällt auf, dass diese nur in Kombination miteinander funktionieren und den gewünschten Effekt der Authentizität nur gemeinsam erreichen können.²⁰³

Im Folgenden werden diese Gestaltungsmerkmale anhand der Serie „Stromberg“ genauer beschrieben und in ihren funktionalen Zusammenhang gebracht.

²⁰¹ Videointerview mit dem Kameramann Johannes Imdahl auf:
<http://www.myspass.de/myspass/shows/tvshows/stromberg/Mazyar-trifft-Johannes-Imdahl-/4721/>,
 00:00: 39 – 00:00:48, Abruf am 10.08.2011.

²⁰² Ebd.

²⁰³ Vgl. hierzu Kapitel 3.2.

5.2.1. Beobachtung und Interaktion des Kamerateams

Dem Zuschauer sticht der Stil, in dem „Stromberg“ produziert wurde beim ersten Betrachten ins Auge. Der Kameramann Imdahl beschreibt diese Ästhetik mit dem Wort des „Zooblicks“²⁰⁴, den man bei dem Sehen der Serie erhält. Denn der Zuschauer fühlt sich durch den Akt des Beobachtens in der Tat ein bisschen wie auf einer Safari, bei der Tiere in ihrem natürlichen Lebensraum beobachtet werden. Vordergründe, die vom Kamerateam absichtlich in die Bilder eingebaut werden, bewirken beim Rezipienten das Gefühl ein unentdeckter Zeuge eines Vorgangs zu sein. Dies hat zur Folge, dass der Zuschauer annimmt die Protagonisten fühlen sich unbeobachtet und verhalten sich demnach authentisch und lebensnah.



Abbildung 6: Vordergründe gestalten oftmals die Bilder bei „Stromberg“

(Quelle: ProSieben 2004)



Abbildung 7: Ulf und Tanja fühlen sich unbeobachtet (Quelle: ProSieben 2004)

Des Weiteren verstärkt diese Bildästhetik bei dem Publikum die Annahme „live“ bei einer Szene mit dabei zu sein. Die Bilder werden zumal während den Aufnahmen erst eingerichtet.²⁰⁵ Dadurch kann es auch mal passieren, dass gut 1/3 des Bildes von einem unscharfen Gegenstand im Vordergrund bedeckt ist (Abbildung 7). Darüberhinaus erweckt das improvisiert anmutende Einrichten des Bildes den Eindruck, dass es sich um eine authentische Situation handelt, deren Zeuge der Zuschauer just in diesem Moment wird.

²⁰⁴ Videointerview mit dem Kameramann Johannes Imdahl auf:

<http://www.myspass.de/myspass/shows/tvshows/stromberg/Mazyar-trifft-Johannes-Imdahl--/4721/>, 00:00:49 – 00:00:53, Abruf am 10.08.2011.

²⁰⁵ Vgl. Feldhusen, Arne, *Stromberg*, 2004, Staffel 1, Folge 3, 00:02:35 – 00:02:40, & vgl. Husmann, Ralf; *Stromberg*, 2005, Staffel 2, Folge 12, 00:15:59 – 00:16:03.

Aufgrund dieser Aufnahmetechnik wird dem Zuschauer glaubhaft gemacht, dass sich die Darsteller der Anwesenheit der Kamera nicht bewusst sind. Demzufolge geben in diesen Situationen die Charaktere auch Informationen oder Verhaltensweisen über sich preis, die sie im Bewusstsein des Kamerateams verschwiegen oder unterdrückt hätten. Das befördert Gegebenheiten, die bei dem Publikum Fremdscham oder Belustigung auslösen.

Erika beispielsweise verfällt in einer Szene der ersten Folgen ihrem Heißhunger. Durch die beobachtende Kamera wird der Zuschauer unmittelbar Zeuge ihrer Suche nach Nahrung.²⁰⁶ Die Kamera wurde, wie



in Abbildung 8 zusehen ist, so richtet, dass sie durch eine sicht – in diesem Fall ein Fenster mit Jalousien – die Situation einfängt. Aufgrund dieser optischen Trennung erhärtet sich beim Rezipienten die Auffassung des beobachtenden Modus und lässt ihn an der amüsierenden Szene teilhaben.

Abbildung 8: Erika auf der Suche nach was Essbarem (Quelle: ProSieben 2004)

Trotzdem kann es auch vorkommen, dass die Filmcrew selbst zu einer „*fast schon handelnden Figur*“²⁰⁷ wird. Die Darsteller gehen nämlich gelegentlich Interaktionen mit dem Filmteam ein. Insofern ist die Kamera nicht mehr der Geschichte übergeordnet, wie dies bei konventionellen Spielfilmformaten zum Beispiel der Fall ist, sondern sie wird selbst Teil des Geschehens. Diese Interaktion vermenschlicht die Kamera und erhöht damit den Integrationsfaktor für das Publikum.

²⁰⁶ Vgl. Feldhusen, Arne, *Stromberg*, 2004, Staffel 1, Folge 3, 00:13:50 - 00:14:10.

²⁰⁷ Videointerview mit dem Kameramann Johannes Imdahl auf: <http://www.myspass.de/myspass/shows/tvshows/stromberg/Mazyar-trifft-Johannes-Imdahl--/4721/>, 00:00: 49 – 00:00:53, Abruf am 10.08.2011.

Wenn Bernd Stromberg beispielsweise seinen Intrigen nachgeht, kommt es öfters vor, dass er dabei von der Filmcrew ertappt wird.²⁰⁸ Dies äußert sich oft in einem ten und verschämten Blick in die Kamera, wie dies in Abbildung 9



Abbildung 9: Stromberg wird von der Kamera ertappt. (Quelle: ProSieben 2004)

Daraufhin reagiert er meist in irgendeiner Form. Entweder er flüchtet oder er versucht sein Verhalten vor der Kamera und damit vor dem Publikum zu relativieren.²⁰⁹ In anderen Situationen sucht Stromberg durch den Blick in die Kamera für sein Verhalten Bestätigung bei dem Zuschauer. Dies äußert sich bei ihm meist durch ein verschmitztes Lächeln.²¹⁰ Folglich kann die Kamera bei „Stromberg“ den weiteren Verlauf einer Episode maßgeblich mitbestimmen. Ein direkter Blick des Protagonisten in die Kamera ist hingegen bei konventionellen Spielfilmen ungewöhnlich und eher Bestandteil von non-fiktionalen Formaten, bei denen oft mit Laien oder realen Persönlichkeiten gearbeitet wird.²¹¹

Weiterhin können durch den Akt des Ertappens humorvolle Momente erzeugt werden. In den ersten Folgen der Serie hat Ulf Steinke noch keine Beziehung zu seiner Kollegin Tanja. So versucht hingegen „Ernie“ öfters



Abbildung 10: „Ernie“ gibt sich vor der Kamera „cool“ (Quelle: ProSieben 2004)

sich Tanja anzunähern.²¹² Allerdings gelingt ihm dies nicht und er erhält von Tanja nicht nur einmal eine Abfuhr. Bei einer solchen Situation wird sich Berthold plötzlich der Anwesenheit der Kamera bewusst.²¹³ Dementsprechend

²⁰⁸ Vgl. Feldhusen, Arne, *Stromberg*, 2004, Staffel 1, Folge 4, 00:22:42 - 00:22:54.

²⁰⁹ Vgl. Feldhusen, Arne, *Stromberg*, 2004, Staffel 1, Folge 5, gesamte Folge.

²¹⁰ Vgl. Feldhusen, Arne, *Stromberg*, 2005, Staffel 2, Folge 15, 00:08:05 – 00:08:14.

²¹¹ Vgl. <http://www.movie-college.de/filmschule/filmgestaltung/bildraum.htm>, Abruf am 03.09.2011

²¹² Vgl. Feldhusen, Arne, *Stromberg*, 2004, Staffel 1, Folgen 1 & 7, gesamte Folgen.

locker versucht er sich nun vor Tanja und der Kamera zu präsentieren. Dies führt allerdings dazu, dass „Ernie“ noch verkrampfter wirkt. Als ihn Tanja fragt, ob er denn die Musikplatte „Cafe del Mar“ kennt, antwortet Berthold: *„Ne, ist es denn schön **dort?**“*²¹⁴ Danach zwinkert er lässig in die Kamera. Diese Szene beinhaltet eine ungeheure Komik, da die Diskrepanz von „Ernies“ Selbstbild und seiner Außenwirkung erst durch diese kleine Interaktion mit dem Filmteam (Zwinkern) richtig zur Geltung kommt.

In anderen Situationen wird das Kamerateam in direkt von den Darstellern an-



gesprochen. Nachdem Bernd Stromberg seinen Vorgesetzten Wehmeyer durch sein ungebührliches Verhalten verärgert hat, wendet sich dieser an die Filmcrew und bittet diese ausdrücklich darum, die Aufnahmen zu beenden:

Abbildung 11: Der Vorgesetzte Strombergs bittet das Filmteam die Dreharbeit zu beenden. (Quelle: ProSieben 2007)

*„Ich würde sie jetzt wirklich bitten, bevor wir hier weitermachen...“*²¹⁵

Doch die Kamera läuft weiter und der Zuschauer erfährt, wie „Stromberg“ von seinem Chef heftig zurechtgewiesen wird:

*„Was glauben Sie eigentlich was wir hier machen?!“*²¹⁶

Hier wird die Situation für den Zuschauer fast schon unangenehm, da die Kamera direkt von einem erzürnten Protagonisten angesprochen wird. Denn durch die Interaktion des Schauspielers mit der Kamera wird der Rezipient unweigerlich zu einem Teil der Geschichte. Die Folge ist ein Gefühl des Fremdschams. Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass durch die Akte des Beobachtens

²¹³ Vgl. Feldhusen, Arne, *Stromberg*, 2004, Staffel 1, Folge 4, 00:10:25 – 00:10:45.

²¹⁴ Feldhusen, Arne, *Stromberg*, 2004, Staffel 1, Folge 4, 00:10:25 – 00:10:45.

²¹⁵ Feldhusen, Arne, *Stromberg*, 2007, Staffel 3, Folge 24, 00:09:27 – 00:09:46.

²¹⁶ Ebd.

und Interagierens unterschiedliche Effekte beim Zuschauer erzielt werden können. So können sich diese zum Beispiel in Empfindung von Humor, Fremd-scham, einem Glaubwürdigkeitszuwachs oder in einem Gefühl des Miterlebens äußern.

5.2.2. Bildsprache und Komposition

Um die Bilder möglichst authentisch zu gestalten, lassen die Macher von „Stromberg“ viele handwerkliche Schnitzer bewusst zu. Unscharfe Bilder, eine wackelige Kamera und Reißschwenks gehören ebenso zu dem Gestaltungsrepertoire der Serie, wie extrem lange Sequenzen ohne Schnitt.²¹⁷ Allerdings misst der Kameramann Johannes Imdahl diesen Merkmalen eine tiefere Bedeutung zu:

*„Aber natürlich entsteht in der Choreografie und den Schwenks und dem Öffnen und wieder Verdichten [...] Komik und Zusammenhänge zwischen den Figuren.“*²¹⁸

Demnach wird durch diese Verhaltensweisen der Kamera eine bestimmte Erzählweise hergestellt. Durch Maßnahmen, die ursprünglich der Drehvorbereitung - wie zum Beispiel der „Arbeitszoom“²¹⁹ - entstammen, verhält sich die Kamera wie ein Mensch und lässt den Blick scheinbar ziellos in dem Raum frei umherschweifen. Jedoch empfindet diese Ziellosigkeit nur der Zuschauer diese als solche. Von den Machern „Strombergs“ ist jede Bewegung der Kamera beabsichtigt. Denn sie trägt einen wesentlichen Teil dazu bei, die Geschichte zu erzählen. Wenn also die Kamera durch den Raum streift oder an einen Gegenstand oder eine Person herangeht, leitet sie eine neue Handlung ein. Der eigent-

²¹⁷ Vgl. Feldhusen, Arne, *Stromberg*, 2004, Staffel 1, Folge 4, gesamte Folge & Feldhusen, Arne, *Stromberg*, 2005, Staffel 2, Folge 15, gesamte Folge.

²¹⁸ Videointerview mit dem Kameramann Johannes Imdahl auf:

<http://www.myspass.de/myspass/shows/tvshows/stromberg/Mazyar-trifft-Johannes-Imdahl--/4721/>, 00:02: 59 – 00:03:08, Abruf am 10.08.2011.

²¹⁹ „Arbeitszoom“ oder „Off-Zoom“: Dient vor dem Drehbeginn dazu, den für die Szene passenden Bildausschnitt herzustellen., vgl. http://www.movie-college.de/filmschule/filmgestaltung/zwei_kameras.htm, Aufruf am 10.09.2011

liche Akt der Drehvorbereitung wird hier also zum Übergang zwischen zwei Handlungssträngen umgemünzt. Durch Unschärfe und wackeligen Zoomfahrten wird zusätzlich der Improvisationscharakter der Serie in den Vordergrund gestellt. So beschreibt Johannes Imdahl die Kameraarbeit folgendermaßen:

*„Die Kamera lässt sich immer überraschen und verblüffen und weiß vorher von nichts.“*²²⁰

Als Beispiel hierfür steht eine Szene, bei der Berthold Heisterkamp in seiner Abteilung eine Ansage machen will (Abbildung 12).²²¹ Zunächst hört der Zuschauer nur die Stimme von „Ernie“. Dies nimmt die Kamera dann zum Anlass, um durch einen sehr unruhigen Schwenk auf sein Gesicht zu gehen.²²² Hier wurde also eine scheinbar zufällige Reaktion – nämlich die der Überraschung – von der Kamera nachempfunden.



Abbildung 12: Die Kamera beobachtet scheinbar zufällig Bertholds Ansage.
(Quelle: ProSieben 2005)

²²⁰ Videointerview mit dem Kameramann Johannes Imdahl auf: <http://www.mypass.de/mypass/shows/tvshows/stromberg/Mazyar-trifft-Johannes-Imdahl--/4721/>, 00:02:59 – 00:03:08, Abruf am 10.08.2011.

²²¹ Vgl. Feldhusen, Arne, *Stromberg*, 2005, Staffel 2, Folge 12, 00:12:39 – 00:12:45.

²²² Vgl. Ebd.

Als Überleitungselement und Zeitüberbrückung zwischen größeren erzählerischen Sinneinheiten dienen sehr gesetzte Bilder von Alltagsgegenständen.²²³

Diese Bilder von Kaffeeautomaten und Druckern haben aber auch noch eine ganz andere Aussagekraft: Sie können die Eintönigkeit und Tristesse des roalltags veranschaulichen, da sie

ne Bezug zu der eigentlichen Handlung stehen und immer präsent sind, egal ob es in der jeweiligen Episode um einen humorvollen oder tragischen Inhalt geht (Abbildung 13 & 14).²²⁴ Ist die



Abbildung 13 & Abbildung 14: Alltagsgegenstände überbrücken Zeiträume
(Quelle: ProSieben 2005)

Kamera nun im Modus des Beobachtens und leitet zum Beispiel durch einen Schwenk in eine neue Situation ein, erhält man den Eindruck, die Kamera sei kein souveräner Gegenstand, sondern vielmehr ein Spielball der Ereignisse. Da die Kamera sich in ihrer Bewegung von den Schauspielern führen lässt und nicht selbstständig das Bild vorgibt, kann eine gewisse Komik entstehen.²²⁵ Wenn zum Beispiel Stromberg mit seinem Kollegen Ulf Steinke im Büro ein Bier trinkt, dieser aber entgegen der Erwartung der Kamera verschwindet, ist der Abteilungsleiter plötzlich alleine und wirkt armselig.²²⁶ Da aber Stromberg in Interviews sehr selbstsicher und von sich überzeugt wirkt²²⁷, steht diese Szene in vollkommenen Gegensatz zu seinem proklamierten Selbstbild. Diese Widersprüchlichkeit kommt beim Rezipienten durch diese Szene in sehr humorvoller Form rüber.

Ein weiteres Merkmal sind die für die Serie typischen langen Sequenzen. Nicht selten lebt eine 30-sekündige Sequenz bei „Stromberg“ von nur einer einzigen

²²³ Vgl. Feldhusen, Arne, *Stromberg*, 2004, Staffel 1, Folge 4, 00:06:54 – 00:06:58. vgl. Feldhusen, Arne, *Stromberg*, 2005, Staffel 2, Folge 12, 00:10:33 – 00:10:37.

²²⁴ Vgl. Feldhusen, Arne, *Stromberg*, 2004, Staffel 1, Folge 4, 00:06:54 – 00:06:58. vgl. Feldhusen, Arne, *Stromberg*, 2005, Staffel 2, Folge 12, 00:10:33 – 00:10:37.

²²⁵ Vgl. Ebd

²²⁶ Vgl. Feldhusen, Arne, *Stromberg*, 2005, Staffel 2, Folge 12, 00:18:54 – 00:18:57.

²²⁷ Vgl. Feldhusen, Arne, *Stromberg*, 2004, Staffel 1, Folge 3, 00:20:18 – 00:20:30.

Bildeinstellung.²²⁸ Nach Imdahl muss deshalb „eine Aktion und Reaktion in einem Guss, in einer Einstellung zusammenfließen [und ergibt – A.d.A.] dadurch einen Witz.“²²⁹ Viele Situationen des Fremdschämens bei „Stromberg“ beruhen auf diesem Gestaltungsmerkmal. Als Bernd Stromberg vor der versammelten Abteilung ein Lied mit Text „*Scheiße auf der Chefetage...ist für Frau Berkel ne Blamage*“²³⁰ anstimmt, hält die Kamera unerbittlich auf diese Szenerie drauf und erwartet eine Reaktion seitens der Belegschaft. Diese folgt aber nicht, da die Mitarbeiter nur in betretendes Schweigen fallen. Die Situation wird solange gezeigt, bis beim Zuschauer ein unangenehmes Gefühl der Fremdscham auftritt. In einem konventionellen Spielfilm hätte es schon längst einen Schnitt zur nächsten Szene gegeben. Weil sich das „Mockumentary“-Genre aber die Eigenheiten des Dokumentarfilms (Abbildung der Realität) zu nutzen macht, gibt es eine Legitimation für das übertrieben lange Abbilden einer Gegebenheit. Trotzdem erzeugt diese Szene beim Zuschauer eine Art von Komik, denn der Zuschauer sieht Bernd Stromberg, der von sich behauptet er setze „*das Menschliche*“²³¹ an erster Stelle, als armes Würstchen über dessen Witze keiner lacht. Die Folge ist Schadenfreude über eine Persönlichkeit, die selber oft von dem Leid anderer profitiert.

Außerdem erlauben längere Sequenzen eine naturgetreuere Abbildung der Realität, weil sie durch keine Schnittmontage in zeitlicher oder räumlicher Weise verfälscht werden können. Alltagssituationen können auf diese Art nachvollziehbarer gestaltet werden. Zudem können durch langatmige Sequenzen in einer Bildeinstellung lustige Zufälle forciert werden. Wehmeyer ermahnt Stromberg in der dritten Staffel, dass er seine Abteilung aufgrund der zentralen Kontrollaufsicht in Ordnung halten soll.²³² Stromberg hingegen erwidert, dass ja seine Abteilung bereits vollkommen vorbildlich von ihm geführt werde. In diesem Moment kommt Ulf mit einem Hund an der Leine vorbei, obwohl Hunde in dem

²²⁸ Vgl. Feldhusen, Arne, *Stromberg*, 2005, Staffel 2, Folge 12, 00:01:38 – 00:02:15.

²²⁹ Videointerview mit dem Kameramann Johannes Imdahl auf:

<http://www.myspass.de/myspass/shows/tvshows/stromberg/Mazyar-trifft-Johannes-Imdahl--/4721/>, 00:02:59 – 00:03:08, Abruf am 10.08.2011.

²³⁰ Feldhusen, Arne, *Stromberg*, 2004, Staffel 1, Folge 4, 00:20:00 – 00:20:15.

²³¹ Feldhusen, Arne, *Stromberg*, 2004, Staffel 1, Folge 4, 00:13:07 – 00:13:10.

²³² Vgl. Feldhusen, Arne, *Stromberg*, 2007, Staffel 3, Folge 24, 00:12:38 – 00:12:50.

Firmengebäude der Capitol strengstens untersagt sind.²³³ Hier wird also lediglich durch das Erscheinen einer einzelnen Person eine ganze Situation in ein lächerliches Licht gezogen. Strombergs Aussage nämlich, er habe die Abteilung unter Kontrolle wird plötzlich durch Ulfs Präsenz mit dem Hund ad absurdum geführt. In einer langen und alleinstehenden Sequenz, in der sich diese Szene abspielt, bekommt die Situation eine komische Note.

5.2.3. Das Interview – Ein dokumentarisches Alibi

Das Interview besitzt aufgrund seiner herausgehobenen Stellung bei den „Mockumentary“-Gestaltungsmitteln eine besondere Position. Johannes Imdahl stellt die Interviewsituationen bei „Stromberg“ auch in einen Kontrast zu den Handlungsszenen:

„Wir haben ja die Interviews, die sehr gesetzt und sehr fest sind vom Stativ gedreht und die meisten Spielszenen sind von der Schulter gedreht.“²³⁴

Darüberhinaus gibt es bei den Interviewsituationen im Gegensatz zu den Handlungsszenen keinerlei handwerkliche Fehler, wie unscharfe Bilder. Das Bild ist ruhig und konzentriert sich voll und ganz auf den Befragten. Bewegungen in Form von Schwenks oder einem Verdichten sucht man vergebens.²³⁵ Im Vorfeld wurde bereits der authentizitätsstiftende Charakter des Elements Interview in der „Mockumentary“ genauer beleuchtet. Ebenso findet bei „Stromberg“ das Interview Anwendung, um beim Rezipienten den Eindruck einer seriösen Dokumentation zu erhärten. Begünstigt durch das scheinbar spontane Verhalten der Befragten nimmt der Zuschauer an, dass sich die interviewten Personen realitätsnah zu bestimmten Fragen äußern. So kann es bei „Stromberg“ durchaus vorkommen, dass die Charaktere nach Worten su-

²³³ Vgl. Feldhusen, Arne, *Stromberg*, 2007, Staffel 3, Folge 24, 00:12:38 – 00:12:50.

²³⁴ Videointerview mit dem Kameramann Johannes Imdahl auf:

<http://www.myspass.de/myspass/shows/tvshows/stromberg/Mazyar-trifft-Johannes-Imdahl--/4721/>, 00:00: 55 – 00:01:08, Abruf am 10.08.2011.

²³⁵ Vgl. Feldhusen, Arne, *Stromberg*, 2004, Staffel 1, Folge 3, 00:20:18 – 00:20:30.

chen oder durch Textunsicherheiten vergessen, was sie sagen wollten.²³⁶ Was



Abbildung 15: Interviewsituation bei „Stromberg“ (Quelle: ProSieben 2004)

bei dem Spielfilm zu einem sofortigen Abbruch einer Aufnahme führen würde, ist bei der „Mockumentary“ von den Machern gewollt. Dabei macht sich das Format die zum Teil improvisierten Texte der Schauspie-

ler zu nutze, um beim Publikum die Annahme von Spontaneität und Realitätsnähe zu untermauern.

Auf der anderen Seite wird durch das Einblenden von Bauchbinden, wovon eine in Abbildung 15 zu sehen ist, dem Zuschauer das Bild von Seriosität vermittelt. Denn diese geben der Situation einen sehr institutionellen Anschein. Die eingeblendeten Namen und Berufsbezeichnungen beleuchten die Charaktere auf eine professionelle Seite, die in einem großen Spannungsverhältnis zu den Handlungsszenen steht, bei denen sich die Charaktere oft durch ihre eigensinnigen Verhaltensweisen profilieren.²³⁷

Hinzu kommt, dass Interviewsequenzen den Rollen helfen dem Zuschauer ihre Ansicht zu bestimmten Sachverhalten oder ihr Selbstbild zu vermitteln. Dies eröffnet den Machern erneut die Gelegenheit komische Situationen zu erzeugen. So ist es gebräuchlich den Ton einer bereits beginnenden Interviewsituation unter die Bilder von Handlungssequenzen zu schneiden.²³⁸ Damit wird zwischen den einzelnen Segmenten ein Bezug hergestellt. Das ist auch notwendig, sonst würden die Interviews in einem ästhetisch unpassenden Verhältnis zu den Handlungssequenzen stehen. Durch diese Montage können auch die in den unterschiedlichen Segmenten vermittelten Inhalte in eine interessante Beziehung zueinander gebracht werden. Widersprüche zwischen

²³⁶ Vgl. Feldhusen, Arne, *Stromberg*, 2004, Staffel 1, Folge 3, 00:20:18 – 00:20:30.

²³⁷ Vgl. Feldhusen, Arne, *Stromberg*, 2004, Staffel 1, Folge 3, 00:20:18 – 00:20:30. & vgl. Feldhusen, Arne, *Stromberg*, 2004, Staffel 1, Folge 4, 00:20:00 – 00:20:15.

²³⁸ Vgl. Feldhusen, Arne, *Stromberg*, 2005, Staffel 2, Folge 12, 00:03:51 – 00:04:00.

dem im Interview Gesagten und in der Handlungssequenz Gezeigtem bringen den Zuschauer zum Lachen.

Die Glaubwürdigkeit des Protagonisten wird durch diese Schnitttechnik maßgeblich untergraben und dem Zuschauer zeigen sich die Schwächen der Charaktere sehr offensichtlich.

So sucht Bernd Stromberg beim Betriebssport die Nähe zu einer Kollegin. Er wird aber sehr deutlich von ihr abgewiesen. Während noch die Bilder dieser peinlichen Situation zu sehen sind, ist aus dem Off schon der Interviewton von Bernd Stromberg zu hören:

„Ich bin ja ein Typ, der sehr schnell Anschluss findet, auch bei Frauen. Mit Charme krieg ich die meisten sehr schnell geknackt.“²³⁹

Man kann also festhalten, dass sich die Interviewsituation sowohl durch ihre gestalterischen Merkmale, als auch durch ihre inhaltlichen Aussagen von der Handlungssequenz deutlich unterscheidet. Während nämlich das Interview durch seine gesetzte Art, die sich durch Bauchbinden und Bildästhetik kennzeichnet, einen vermeintlich seriöses Selbstbild der Befragten transportiert, entblößen die Handlungssegmente die Charaktere durch Beobachtung ihrer kontroversen Verhaltensweisen. Werden diese Segmente wie vorhin beschrieben gegenüber gestellt, stellt sich beim Betrachter ein Gefühl der Komik ein.

²³⁹ Vgl. Feldhusen, Arne, *Stromberg*, 2005, Staffel 2, Folge 12, 00:19:57 – 00:20:26.

6. Schlussbetrachtung und Fazit

Die ausgearbeiteten Ergebnisse haben gezeigt, dass die „Mockumentary“ neben der subversiven Funktion, die sich mit der kritischen Auseinandersetzung des Genres „Dokumentarfilm“ befasst, auch noch eine andere Absicht verfolgen kann. Durch die Verwendung von dokumentarischen Eigenheiten und der Kombination dieser mit einem fiktiven und überzeichneten Inhalt können humorvolle Geschichten erzählt werden. Dies ist bei „Stromberg“ der Fall. Dabei haben sich vier wichtige Hauptfaktoren gezeigt, die durch die Verwendung einer „Mockumentary“-Form eine komische Wirkung beim Rezipienten auslösen:

- ✓ **Beobachtung** und die damit verbundenen Stilelemente bewirken beim Zuschauer ein Gefühl von **Realitätsnähe** und ermöglichen so einen **amüsierenden** und **voyeuristischen Blick** in die Verhaltenswelt der Charaktere.
- ✓ **Interaktion** integriert das Kamerateam und somit den Rezipienten in die erzählte Geschichte. **Assoziationsmöglichkeiten** und **Identifikation** des Publikums sind die Folge.
- ✓ **Lange Sequenzen** erhärten den **Eindruck des Dokumentarischen** und lösen beim Zuschauer eine **spaßhaft** konnotierte Form des **Fremdschämens** aus.
- ✓ **Interviewsituationen** unterstreichen zum einen den dokumentarischen Aspekt, können aber auch **kuriose Widersprüchlichkeiten** in den Vordergrund stellen.

Versucht man aber der „Mockumentary“ im Fall „Stromberg“ einen subversiven und reflexiven Umgang mit dem Genre Dokumentarfilm zu unterstellen, so muss man bedenken, dass „Stromberg“ nach Roscoes und Hights dreigliedrigem Klassifikationsschema in der untersten Kategorie, der Parodie, anzusiedeln ist.²⁴⁰

Denn „Stromberg“ erfüllt die **drei Kriterien der „Parodie“**:

- Die Serie „Stromberg“ offenbart ihren **fiktionalen Inhalt deutlich** (durch Übertreibung).
- „Stromberg“ nutzt den **Kontrast** einer seriösen dokumentarischen **Form** und eines komischen **Inhalts**, um **humorvolle Momente** zu erzeugen. (Beispiel: Interview und Handlungssequenzen)
- Nicht die **subversive Behandlung** der Gattung „Dokumentarfilm“ steht im Vordergrund, sondern die eines bestimmten **gesellschaftlichen** oder kulturellen **Aspekts** (Bei „Stromberg“: Arbeitswelt).

Demnach kann der Serie „Stromberg“ kein reflexiver Charakter zugesprochen werden. Vielmehr benutzt die Serie die „Mockumentary“ für ihre eigenen Zwecke. Die Funktionsabsicht ist nämlich das Erzeugen von Komik.

Automatisch stellt sich jetzt die Frage, ob es demzufolge auch noch weitere Möglichkeiten gibt durch die „Mockumentary“-Form eine inhaltliche Aussage zu treffen. Da diese Hybridform von ihrem authentischen Charakter lebt, bietet sie vielen noch nicht erzählten Stoffen die Chance ihren Inhalt auf ungewöhnliche Weise dem Publikum zu vermitteln.

²⁴⁰ Vgl Kapitel 3.2.3., Die Funktionalität und Narration in der „Mockumentary“

Allerdings ist es dabei sehr wichtig nicht den Unterschied zu den im Fernsehen weitverbreiteten Doku-Soaps aus den Augen zu verlieren. Diese erheben nämlich in keinsten Weise einen reflexiven Anspruch. Außerdem geben sich solche Formate weder durch äußere noch innere Markierung - wie durch Übertreibung oder Hinweisen im Abspann - als rein fiktive Texte zu erkennen.

Die „Mockumentary“ ist in ihrer Ausprägung ein sehr komplexer Gegenstand, deren Potential kreativen Fernsehmachern vielfältige Experimentierfelder bieten kann. Es bleibt abzuwarten welche Formatentwicklungen die Zukunft im Fernsehbereich mit sich bringt.

Aber eines ist sicher: Innovation und Kreativität finden immer ihr Publikum.

„Die Realität ist immer noch schräger als alle Fiktion“

- Doris Dörrie, deutsche Regisseurin und Schriftstellerin -

III. Quellenverzeichnis

1. Literaturverzeichnis

à Wengen, F. (2010). *Die Narration im modernen Dokumentarfilm*. Mittweida: Hochschule Mittweida - University of Applied Sciences.

Blümlinger, C. (1990). *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Wien: Sonderzahl.

Bohse, J. (2006). *Der Mann im Mond: Eine Analyse der parodistischen Authentisierungsstrategien im Mockumentary OPERATION LUNE von William Karel (F2002)*. Hildesheim: Universität Hildesheim.

Eitzen, D. (7. Juli 1998). *Wann ist ein Dokumentarfilm? Der Dokumentarfilm als Rezeptionsmodus. montage AV*, S. 13.

Grassl, M. (2007). *Das Wesen des Dokumentarfilms - Möglichkeiten der Dramaturgie und Gestaltung*. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller.

Hattendorf, M. (1999). *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.

Hickethier, K. (2007). *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart - Weimar: Metzler (Hrsg.).

Hight, C. J. (2001). *Faking it: Mock-documentary and the subversion of factuality*. Manchester: Manchester University Press.

Hight, C. (2010). *Television Mockumentary, Reflexivity, Satire and a Call to Play*. Hamilton: University of Waikato.

Hohenberger, E. (1988). *Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm. Ethnographischer Film*. . Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag.

Klein Prof. Dr., T. (2007). *Der langfristige Wandel partnerschaftlicher Lebensformen im Spiegel des Mikrozensus*. Wiesbaden: Statistisches Bundesamt Deutschland.

Kracauer, S. (1985). *Theorie des Films*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Lano, C. (2010). *Die Inszenierung des Verdachts – Überlegungen zu den Funktionen von TV-mockumentaries*. Stuttgart: ibidem.

Menzel, B. (2009). Der sowjetische Raumfahrtmythos als Parodie: Aleksej Fedorčenkos Film *Die Ersten auf dem Mond* als russisches Mockumentary. In M. S. Poljanski, *Im Zeichen des Sputnik* (S. 229 - 250). Mainz: Campus-Verlag.

Meyen, M. (2001). *Mediennutzung*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.

Monaco, J. (2004). *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.

Nichols, B. (1991). *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.

Rhodes, G. D. (2006). *Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. Jefferson, North Carolina: MC Farland & Company .

Riedel, P. (19. 3 2002). Photographische Referenz. Zur Konkretion des Indexbegriffes. *Medienwissenschaft. Rezensionen.* , S. 287.

Roth, W. (1982). *Der Dokumentarfilm seit 1960*. München, Luzern: Verlag C. J. Bucher.

Sextro, M. (2010). *Mockumentaries und die Dekonstruktion des klassischen Dokumentarfilms*. Berlin: Universitätsverlag der TU Berlin.

Zimmermann, P. (2006). *Dokumentarfilm im Umbruch*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.

2. Internetquellenverzeichnis

Allary Film. (2011). *Bildraum*. **Abgerufen am 3. September 2011** von Movie-College: <http://www.movie-college.de/filmschule/filmgestaltung/bildraum.htm>

Allary Film,. (2011). *Zwei-Kamera Technik*. **Abgerufen am 10. September 2011** von Movie-College: http://www.movie-college.de/filmschule/filmgestaltung/zwei_kameras.htm

ARD. (2011). *Programmorschau*. **Abgerufen am 22. August 2011** von das Erste Online: <http://programm.daserste.de/pages/programm/liste.aspx>

Blair Witch Project - Aftermath. (1998). **Abgerufen am 7. Juli 2011** von Blair Witch Project: <http://www.blairwitch.com/aftermath.html>

BRAINPOOL Artist & Content Services GmbH . (2011). *Mazyar trifft Johannes Imdahl*. **Abgerufen am 10. August 2011** von myspass.de: <http://www.myspass.de/myspass/shows/tvshows/stromberg/Mazyar-trifft-Johannes-Imdahl--/4721/>

Burda News Group - Medialine. (5. August 2010). *Wissen - Medialexikon: Zapping*. **Abgerufen am 5. August 2011** von Burda News Group - Medialine: <http://www.medialine.de/deutsch/wissen/medialexikon.php?snr=6281>

Connexion, Film. (2011). *Filmlexikon: Off. Abgerufen am 12. August 2011* von Film Connexion: <http://www.film-connexion.de/lexikon/Filmconnexion-Lexikon-1/O/>,

Connexion, Film. (2011). *Filmlexikon: Vox-Pops. Abgerufen am 6. Juni 2011* von Film Connexion: <http://www.film-connexion.de/lexikon/Filmconnexion-Lexikon-1/V/Vox-Pops-88/>

FAZ.NET. (5. März 2007). „*Stromberg*“ ist zurück - Der schlimmste Chef aller Zeiten. **Abgerufen am 3. August 2011** von FAZ.NET: <http://www.faz.net/artikel/C31013/stromberg-ist-zurueck-der-schlimmste-chef-aller-zeiten-30032386.html>

FAZ.NET. (15. März 2006). *Grimme-Preis 2006 für „Stromberg“*. **Abgerufen am 8. August 2011** von FAZ.NET: <http://www.faz.net/artikel/C30964/fernsehen-grimme-preis-2006-fuer-stromberg-30129943.html>

Gervais, R. (2004). *From the News Of The World...* **Abgerufen am 10. August 2011** von ricky gervais.com: <http://www.rickygervais.com/notwqanda.php>

Grammatikopulu, D. (2011). *Direct Cinema*. **Abgerufen am 5. Juli 2011** von movie-college: <http://www.moviecollege.de/filmschule/dokumentarfilm/directcinema.htm>

Helmke, F.-M. (2011). *Rezension - Blair Witch Project*. **Abgerufen am 8. Juli 2011** von filmszene.de: <http://www.filmszene.de/filme/blair-witch-project>

Hemetsberger, P. (2002 - 2011). *"to mock"*. **Abgerufen am 26. Juli 2011** von dict.cc: <http://www.dict.cc/englisch-deutsch/to+mock.html>

Huber, J. (16. April 2006). „*Wir schöpfen alle aus dem Leeren*“. **Abgerufen am 12. August 2011** von Tagesspiegel.de: <http://www.tagesspiegel.de/medien/wir-schoepfen-alle-aus-dem-leeren/702800.html>

Imfernsehen, GmbH. (2011). *Stromberg: Infos zur TV-Serie*. **Abgerufen am 6. Juli 2011** von Fernsehserien.de: <http://www.fernsehserien.de/index.php?serie=9381>

Kappes, C. (4. März 2007). *TV-Chef "Stromberg": Hengst in der Kaffeeküche*. **Abgerufen am 14. August 2011** von sueddeutsche.de: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/tv-chef-stromberg-hengst-in-der-kaffeekueche-1.422654>

Krei, A. (12. September 2005). *Schlechte Quoten: «Stromberg» nicht massentauglich?* **Abgerufen am 20. August 2011** von Quotenmeter: <http://www.quotenmeter.de/cms/?p1=n&p2=11245&p3=>

Kulturnews.de. (4. Juni 2009). *"Stromberg" kriegt Doppel-Platin*. **Abgerufen am 14. August 2011** von Kulturnews.de: <http://www.kulturnews.de/knde/news.php?id=496&title=%26quot%3BStromberg%26quot%3B%20k>

Luley, P. (8. März 2007). *"Stromberg"-Produzent: "Ich habe ein Faible für peinliche Situationen"*. **Abgerufen am 3. August 2011** von Spiegel Online: <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,470125,00.html>

Luley, P. (4. März 2007). *Phänomen "Stromberg": Freude am Fremdschämen. Abgerufen am 4. August 2011* von Spiegel Online: <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,469764,00.html>

Moviepilot. (2011). *Stromberg|Serie . Abgerufen am 10. August 2011* von Moviepilot.de: <http://www.moviepilot.de/serie/stromberg>

Schepers, S. (2011). *Serien: Stromberg. Abgerufen am 10. August 2011* von Brainpool: <http://www.brainpool.de/bpo/de/programme/serien/stromberg/index.html>

Statistisches Bundesamt Deutschland. (2009). *Haushaltsvorausberechnung. Abgerufen am 14. August 2011* von Statistisches Bundesamt Deutschland: <http://www.destatis.de/jetspeed/portal/cms/Sites/destatis/Internet/DE/Navigation/Statistiken/Bevoelkerung/VorausberechnungHaushalte/VorausberechnungHaushalte.psmml;jsessionid=95855657B0E4114CF5B5E7472CE626D8.internet2>

TV-Wiki. (2011). *Stromberg. Abgerufen am 6. Juli 2011* von TV-Wiki: http://www.twiki.de/index.php/Stromberg#4._Staffel

Wikipedia. (2011). *Computer Generated Imagery. Abgerufen am 30. Juli 2011* von Wikipedia: http://de.wikipedia.org/wiki/Computer_Generated_Imagery

Wikipedia. (2011). *Dokumentarfilm. Abgerufen am 3. August 2011* von Wikipedia: <http://de.wikipedia.org/wiki/Dokumentarfilm>

Wikipedia. (2011). *Mockumentary. Abgerufen am 3. August 2011* von Wikipedia: <http://de.wikipedia.org/wiki/Mockumentary>

Wolfgang, K. (2011). *"Doku-Drama". Abgerufen am 10. August 2011* von Mediaculture online: <http://mediaculture-online.de/Dokudrama.440.0.html>

3. Serienverzeichnis

Feldhusen, A. (Regisseur). (2004). *Stromberg, Staffel 1*, (Folgen 1,2,5,7,8) ProSieben / Deutschland: Brainpool.

Feldhusen, A. (Regisseur). (2005). *Stromberg, Staffel 2* (Folgen 9,10,11,12,13,15,18,19) ProSieben / Deutschland: Brainpool.

Feldhusen, A. (Regisseur). (2007). *Stromberg, Staffel 3* (Folgen 19,20,24,26) ProSieben / Deutschland: Brainpool.

Feldhusen, A. (Regisseur). (2009). *Stromberg, Staffel 4* (Folgen 28,30,31,33,34,36) ProSieben / Deutschland: Brainpool.

Gervais, R. & Merchant, S. (Regie und Drehbuch). (2001). *The Office, Season 1, Episode 3*, UK: BBC

Gervais, R. & Merchant, S. (Regie und Drehbuch). (2002). *The Office, Season 2, Episode 7*, UK: BBC

IV. Gleichheitsgrundsatz und Eigenständigkeitserklärung

Gleichheitsgrundsatz

Aus Gründen der Lesbarkeit wurde in dieser Arbeit darauf verzichtet, geschlechtsspezifische Formulierungen zu verwenden. Ich möchte jedoch ausdrücklich festhalten, dass die bei Personen maskuline Form für beide Geschlechter zu verstehen ist.

Eigenständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel angefertigt habe. Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus Quellen entnommen wurden, sind als solche kenntlich gemacht. Diese Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

Wolfgang Rheindt

Ort, Datum

